АЛЕКСАНДР
Лабас

ВОСПОМИНАНИЯ

...с ~~вес~~ ~~кр~~ тогда бы я прожил-бы
весь XX век целиком ведь я родился
в 1900 году, можно с к в 1980 году
19 февраля мне исполнится 80 л[ет]
не так долго осталось до 100 лет
всего ... 20 лет. но как трудны
эти именно эти последние расстояния
горы и как мало кому удается
ещё подняться на эту вершину
за перевал можно сказать
и бы хотелось хотя бы немного
видеть пускай даже несколь-
ко лет будущего ~~вес~~ 2000 века
~~все~~ почувствовать чтобы почувствовать
и он дышит уже в само начало

...о 1900 году ... с к в 1980 году
... 19 февраля мне исполнится 80 л...
... так долго осталось до 100 лет
всего ... 20 лет. но как трудны
эти именно эти последние расстояни...
... и как мало кому удается
... подняться на эту вершину
... перевал ... сказать
... бы хотелось хотя бы немного
видеть ... даже ...
... будущего век 2000 века
~~ ... ~~ почувствовать ... почувствова...
... он дышит уже в самом начале
... ли будет воздух будет ли
... свежесть раннего утра
... когда уже чувствую хоро...

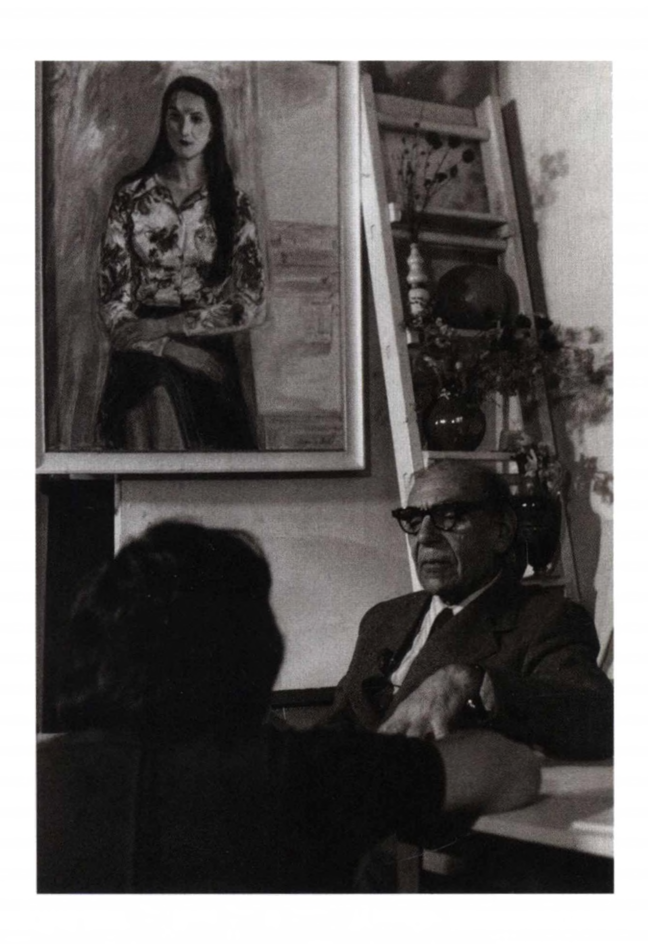
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Александр

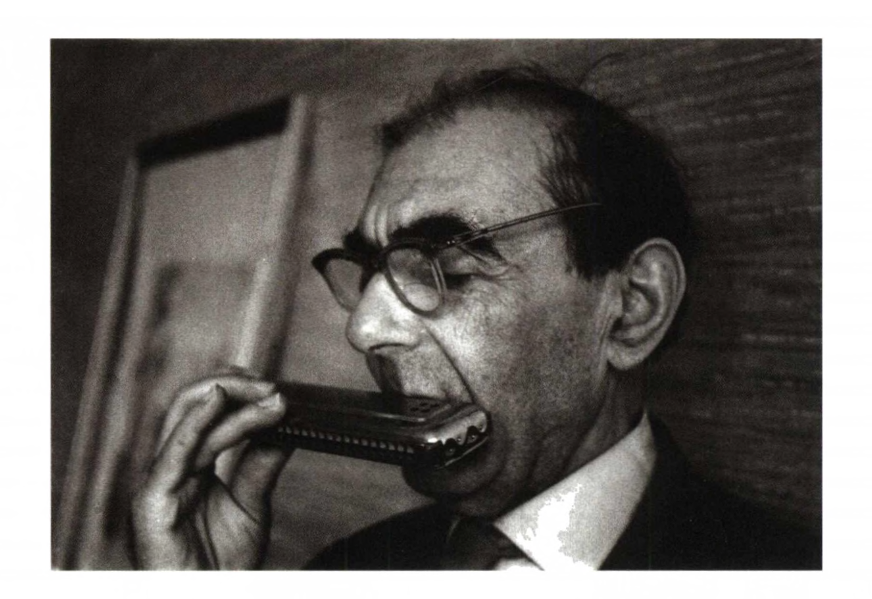
ЛАБАС

ВОСПОМИНАНИЯ

PALACE EDITIONS



Лабас дает интервью немецкой журналистке
На стене – портрет О. Лабас. Лестница на антресоль сделана В. Е. Татлиным в начале 1950-х. Начало 1980-х



А. Лабас. 1950-е



Лабас около своих картин на выставке. Москва, 1966

Желая оставить воспоминания о событиях, свидетелем и участником которых он был, Александр Аркадьевич Лабас с середины 1950-х годов начинает делать записи в дневниках. Конечно, это не было и не могло быть попыткой серьезного анализа эпохи. Во-первых, он не историк, а во-вторых, основное время Лабас всегда отдавал живописи, которая одна только и была смыслом и „воздухом" его жизни. Но когда по каким-то причинам он не мог держать в руках кисть, он писал воспоминания. С конца 70-х годов к рукописям прибавились магнитофонные записи. После смерти Александра Аркадьевича в 1983 году самым сложным в работе с его творческим наследием (а это тысячи холстов и графических листов) стало приведение в порядок рукописей. Воспоминания писались в течение 30 лет. Сотни разрозненных листочков пришлось подбирать по цвету чернил, выгоревшему краю, следам от скрепок и т. д. Начав запись в одной тетрадке, он продолжал уже совсем в другой. „Найти начало", „искать продолжение" – частые записи на полях рукописей. Но Александр Аркадьевич очень хотел, чтобы его воспоминания были опубликованы. Об этом мечтала и его вдова Леони, которой искусство мужа давало силы жить после его смерти (она умерла в 1996 году в возрасте 94 лет).

Спасибо Государственному Русскому музею, Государственной Третьяковской галерее. Спасибо всем, кто эти годы трепетно и преданно помогал мне в работе с творческим наследием Александра Лабаса.

Ольга Бескина-Лабас

Александр Лабас – давно и хорошо известен как художник. О том, что он писал воспоминания, знали немногие. Их публикация – большая заслуга Ольги Бескиной-Лабас – по-новому приоткрывает творчество художника, образы его современников и эпоху, в которую они жили и работали.

Лабас пишет о детстве, годах учебы, революции, гражданской и Отечественной войнах, о своих друзьях – знаменитых и мало известных художниках, писателях, деятелях культуры.

Все, о чем рассказывает Лабас, – удивительно емкий и концентрированный фон для понимания его произведений и времени, в которое они были созданы.

Лабас еще в юности, наблюдая за рисующими художниками, сделал для себя открытие о том, что изобразить одно и то же можно по-разному. Видимо, это отношение к искусству навсегда стало формулой его творчества. Произведения Лабаса ни с кем не спутаешь. У этого художника были свои тема и стиль, пронесенные через десятилетия.

Его воспоминания приоткрывают источники вдохновения Лабаса. Рассказывая о революции, Лабас фиксирует свои тогдашние убеждения: „Я считал, что главное – передать искренне, непосредственно и ярко дух тех событий, так захвативший меня". Действительно, искренность и непосредственность – яркие свойства творчества Лабаса. Его картины, как кадры из фильмов. В них запечатлено движение, момент, мгновение происходящего. И вместе с тем полотна Лабаса написаны часто каким-то таинственным, нереальным цветом. Своей легкостью и прозрачностью они похожи на акварели .

Движение поезда или самолета, новые ощущения тех лет, преобразовывались в творческом сознании Лабаса в необычные живописные решения. „Ни в какой Академии, ни в какой школе, – писал художник, – не учили *как надо писать* (курсив мой. – *Е. П.*) *эти чувства* и ощущения преодоления пространства с большой скоростью, *какими красками писать* <...>" И Лабас находит для себя композиционные и живописные приемы, выражающие скорость движения поезда, легкость парения дирижабля.

Описывая впечатления о путешествиях в поездах и самолетах, художник словно вторит ритму своих картин: „И вот в полутьме застучали колеса <...> под стук колес и завывание паровозного гудка, в тусклом зеленоватом свете я начал приходить в себя <...>" У читающего эти строки невольно в памяти возникает паровоз, мчащийся из глубины холста Лабаса, также как обретают реальность картины с дирижаблями из рассказа Лабаса о парашютисте Древицком: „Он поднялся на воздушном шаре, а затем оторвался от него, и зачарованные толпы людей видели как раскрывался разноцветный зонт <...>"

Воспоминания Лабаса – рассказ о далеком и близком прошлом, погруженный в атмосферу пережитой художником эпохи с ее ушедшими деталями и подробностями, которые только и составляют аромат и правду времени.

Евгения Петрова, заместитель директора
Государственного Русского музея,
кандидат искусствоведения

Он был одним из самых светлых и поэтичных художников России советского времени, что, в сущности, странно, зная, сколь не легко и не просто было то время. Особенно годы двадцатые и тридцатые, когда стали появляться уникальные композиции Алексанлдра Лабаса, проникнутые чувством, дыханием, цветом счастливой устремленности в небо и в будущее.
Любимые мотивы, которые он варьировал с изумительной фантазией, хорошо известны. Это воздухоплавание, самолеты и дирижабли (и в их ожидании – омытое ветром поле аэродрома); это могучие стремительные локомотивы, проложившие себе путь сквозь леса и пустыни; это метро, подземный „кинетический" дворец с его сказочными движущимися лестницами, – и весь этот мир для людей и с людьми, испытывающими счастье открытия новых возможностей нового бытия.
Среди художников, увлеченных сходными темами, он – мастер особого рода решений. Он вовсе не вырисовывает в деталях дирижабль или паровоз, он пишет ощущение чуда, скорости и полета. Пишет не „машину", но словно бы ее человеческие последствия. Для этого ему и нужна тончайшая живопись, творящая впечатление полного света и цвета динамического пространства, обнимающего, поднимающего все, что внутри него, – людей, объекты, машины и, кажется, саму землю. Подобно многим художникам, так или иначе наследовавшим культурные и гуманистические традиции, духовные и художественные ценности большого искусства Европы и России, Александр Лабас всем своим светлым творчеством словно бы выдает аванс идее революционного обновления „старого мира". „Новый мир" в лице советского идеологического чиновника, искусствоведа-критика „в штатском" этот аванс не воспринял, не оценил надежды и веры художника, припечатав его клеймом „формалиста", жестко ограничив в возможностях работы и заработка и, что не менее болезненно, свободно общаться со зрителем. И только в шестидесятые годы работы Лабаса стали вновь появляться на выставках. Сегодня Александр Лабас – признанный мастер отечественной живописи, и, безусловно, книга его воспоминаний будет подарком не только поклонникам его кисти, но и всем, кому интересна история русской культуры XX века.

Александр Морозов, заместитель директора
Государственной Третьяковской галереи,
доктор искусствоведения

Воспоминания



Детство. Смоленск. Рига. Москва. Начало века

Призвание к искусству возникает с самого раннего детства; лишь много позднее начинаешь улавливать нити, связывающие художника с детскими годами. А ведь именно это часто лежит в основе творчества художника, в его (иногда очень рано проявившемся) творческом характере, восприятии. У меня очень рано появилось влечение к рисованию, с каждым днем эта потребность становилась все сильнее и сильнее. Как человеку нужно пить, когда его мучает жажда, так мне было необходимо рисовать.
В детстве я часто любил быть один. Я способен был часами сидеть где-нибудь в стороне и смотреть, особенно к вечеру, как горят краски на небе, блестят окна и купола собора.

Я родился в древнем городе Смоленске, чудесном и сказочном – так я его тогда воспринимал. Наш дом стоял вблизи моста через Днепр, в этом доме я родился, здесь умерла моя двадцатипятилетняя мать. Моему брату было тогда пять лет, а мне – два с половиной года. Наш дом стоял на горе, так что с балкона был виден чуть ли не весь город. Мы с отцом часто сидели на балконе. Я любил наступление вечера с его таинственностью, постоянно чего-то ждал и вглядывался в темнеющий город, горящие, сверкающие золотом окна домов, розовые купола на соборе. Солнце, казалось, падало – так быстро оно проваливалось за линию горизонта. И вот уже половина, и через миг – четверть его раскаленного диска отражалась в узенькой полоске уходящего вдаль Днепра. Птицы – галки и вороны – с шумом и криком носились над городом. Мне нравилось смотреть, как плывут по воде маленькие пароходики, лодки, барки и, самое интересное, плоты, они иногда застревали около моста – тогда начинались крики, все бросались с баграми помогать, пока не удавалось пропустить их под мостом.

Летом мы жили на даче в Гнездове. Мне запомнился лес, полные корзинки грибов, множество бабочек разных цветов. Мне они очень нравились: белые, лимонного цвета, темно-коричневые, красные с пятнами. Я видел и слышал, как дятел долбит своим длиннющим клювом ствол дерева. Рыболовы приносили рыбу, большую и маленькую, и я брал маленькую на ладонь, смотрел и удивлялся, что в ней все отражалось, как в нашей раковине. У нас была большая перламутровая раковина, в ней все цвета переливались, как на мыльных пузырях, которые мы с братом выдували из соломинки.

Брат мой в детстве был музыкальным вундеркиндом. Учителя музыки пророчили ему необыкновенное будущее. Я же играл по слуху, позже начал учиться, но оставил серьезные

Автопортрет. 1956
Картон, масло. 33,5 x 37,5

занятия музыкой, так как хотел заниматься живописью. Иногда, когда брат садился за рояль, я уходил в соседнюю комнату и слушал; его музыка меня очень трогала, но почему-то я не хотел, чтобы он видел, как я его слушаю, в особенности когда я на него сердился за то, что он и его товарищи бесцеремонно врывались ко мне в комнату и мешали рисовать. Как трудно мне было объяснить брату и отцу, да и самому себе, что за непостижимая страсть влекла меня к рисованию.

С самого раннего детства мне необходимо было сосредоточиться на своих чувствах, ощущениях, впечатлениях от всего, что меня окружало. Неосознанно всегда что-то происходило внутри, и я не всегда отчетливо мог понять, что я видел вокруг, а что – внутренним зрением; это было днем и ночью, я часто видел самые неожиданные и фантастические сны.

Теперь немного о моем отце. Он хорошо играл на скрипке, но это не стало его профессией. Он иногда рисовал, и, как мне помнится, его рисунки были очень выразительны. Но его влекла литература, журналистика. Отец много работал в издательствах, был редактором газеты до и после революции. Я очень его любил. Добрый, ласковый, жизнерадостный, постоянно заботящийся о нас, он много работал, но любил и повеселиться с непосредственностью ребенка. Он имел очень твердые понятия о честности, порядочности, совести. Так воспитывал и нас. Для меня всегда было безудержной потребностью докопаться до истины, правды и справедливости, как я мог тогда их понимать. Сегодня я думаю, что ничто не наносит искусству такой урон, как моральная неустойчивость.

Удивительно сохранились в памяти события революции 1905 года, несмотря на то, что мне было тогда всего лишь пять лет.

Как-то, играя во дворе, я заметил быстро бегущих людей – сначала несколько человек, а затем с шумом и криком начало мелькать бесчисленное количество ног. Но не успел я сообразить, что это такое, как кто-то подхватил меня на руки и внес в нашу квартиру, которая стала заполняться шумными, очень взволнованными людьми. Вскоре раздались выстрелы, а затем слышно было, как промчались всадники. Я понимал, что происходит нечто необыкновенное.

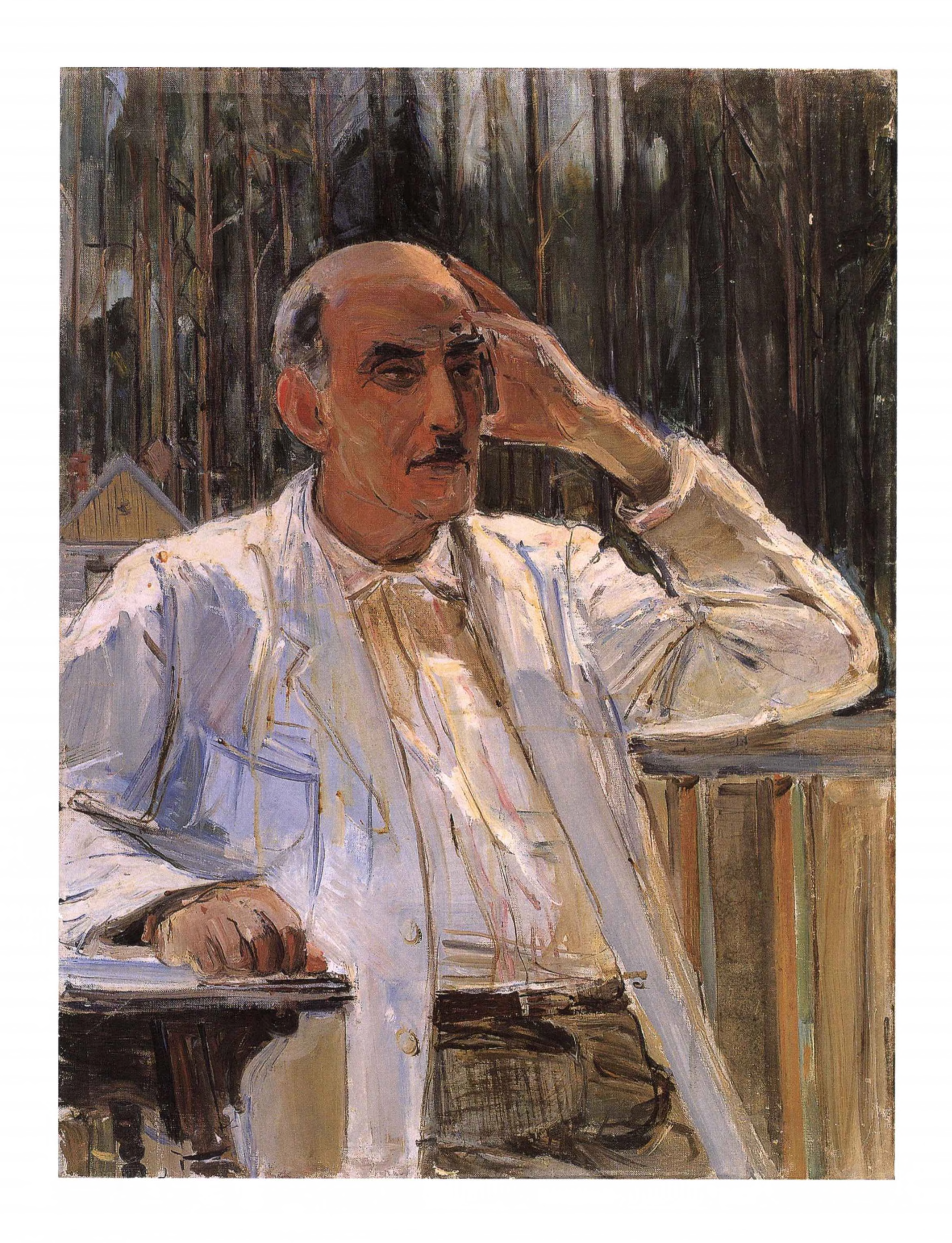
„А где же Аркадий Григорьевич?" – беспокоились наши знакомые. Аркадий Григорьевич – это мой отец. Я тоже стал волноваться, что его нет. Так продолжалось долго, я видел бледные встревоженные лица, а отца все не было. Но вот кто-то сказал с радостью: „Ну, наконец-то, слава Богу, Аркадий Григорьевич!" И я увидел отца. Он взял меня на руки и обнял, я чувствовал, что он встревожен. Немного успокоившись, он стал рассказывать, что был в городе и с трудом пробился к дому.

Долго еще стояли сплошной стеной и перешептывались люди, выжидая момент, когда прекратятся выстрелы, но они слышны были то далеко, то совсем рядом. Постепенно стали расходиться. Через несколько дней в городе все стихло. Я помню, как многие ходили с красным бантом и говорили: свобода, свобода. Мне тоже прикололи красный бант. Я не понимал, что это такое, но мне нравилось носить его. Однажды я видел из окна, как по улице ехали всадники – говорили, что это чеченцы и казаки.

Теперь, когда я встречаю пятилетних детей, я часто задумываюсь, могут ли они запомнить то, что сейчас чувствуют и видят, но я все помню, как будто это было вчера. Я помню невесе-



В Смоленске зимой. 1968
Из серии „Воспоминания
Смоленск в начале века"
Холст на картоне, масло. 70 x 50



Портрет отца. 1938
Холст, масло. 66 x 50

лое возвращение солдат с русско-японской войны, помню, как первый раз услышал вальс „На сопках Манчжурии". Вернулся с войны и наш сосед по дому. Его звали Аркадий, фамилию его я тоже помню – Лисовский. Он привез какие-то вещи, японские изделия и, главное, что он мне подарил – маленькие круглые шарики: когда их бросаешь в стакан с водой или блюдце, шарик развертывается и появляются чудесные цветы, и все разные, и все поразительно красивые.

Когда мы переезжали на новую квартиру, на Метропольскую улицу в Смоленске, там делался ремонт – красили двери, потолки, клеили обои. Я видел, как готовили краску. Маляр красил кусок обоев светло-голубым, вероятно, пробовал цвет. Мне понравилась голубая краска на обоях, она мне напоминала небо, и тогда мне захотелось нарисовать солнце, деревья, наш дом, реку Днепр – другой реки я не знал и не видел.

Метропольская улица была тихой, лишь изредка проезжал извозчик, дети играли в лапту и другие игры. На левой стороне были небольшие одно- и двухэтажные дома, сады около каждого дома; цвели яблони, сирень, жасмин, черемуха. Это мне очень нравилось, особенно сад недалеко от нашего дома. Всего этого не было раньше на прежней квартире на Благовещенской улице.

Чуть повыше возвышался Смоленский собор. Это величественное здание виднелось почти со всех концов города. Собор был особенно красив вечером, когда солнце на закате освещало его окна и купола. Я никогда не забуду, как сделанный мною голубь из бумаги, ветром поднятый очень высоко, долго кружился и, наконец, сел на крышу собора. У меня остались в памяти сказочно освещенные последними лучами солнца облака, купола собора и крыша, куда залетел мой голубь.

Меня зачаровывал сад моей тетушки, местами очень заросший, густой. Страшно интересно было видеть, как постепенно созревают вишни, яблоки, крыжовник, красная и черная смородина. В начале лета я бывал в восторге от сирени, цветущих деревьев, а самое главное, все – тайна, все неизвестно и неожиданно. Особенно было красиво, когда сад освещался солнцем – мне хотелось нарисовать все это. Мое восхищение, помню, удивляло взрослых. Не один раз я слышал, как говорили обо мне: „Вероятно, он будет художником". Отец, я замечал, прислушивался к этим разговорам.

В Смоленске в те годы часто устраивались ярмарки. Продавали халву разного цвета, сахарную соломку, пряники, свистульки-чертики, которые пищали, когда их надуваешь, выступали клоуны, фокусники, показывали зверей, необыкновенно полных мужчин и женщин, великанов и лилипутов, в окошко можно было увидеть женщину-русалку с хвостом. Я во все верил, смеялся и даже плакал от радости и восторга, так все было необыкновенно на этой ярмарке. Какие-то люди на ходулях в страшных масках зазывали в балаган-театр, мы ходили туда, там тоже показывали чудеса. Шарманщик с попугаем гадал, вытаскивая конверты, обезьянка танцевала и страшно смешно передразнивала пьяного господина. Приезжал в Смоленск Паноптикум, и никогда я не забуду показанного там умирающего на русско-турецкой войне турка. Страшное, натуралистическое зрелище. У смертельно раненного в грудь турка кровь из раны лилась ручьем, но он с помощью насоса как бы ды-



Шарманщик. 1968
Из серии „Воспоминания
Смоленск в начале века"
Холст на картоне, масло. 70 х 50

шал, поднималась и опускалась грудь. Это тоже врезалось в память. Рядом стояли восковые фигуры знаменитых людей: Наполеон, короли, какие-то известные преступники, карлики-близнецы, словом, бог знает что там можно было увидеть. Это было интересно, но мне, помню, почему-то этот Паноптикум был неприятен и даже страшен.

Демонстрировали электричество. Тогда это тоже было в Смоленске новинкой, в домах еще горели керосиновые лампы, и только понемногу, как сенсация, появлялись электрические лампочки. Мне запомнилось, как показывали лампочки, большие и маленькие, а затем вольтову дугу, нечто по виду похожее на теперешние лампы дневного освещения, только какие-то изогнутые. Словом, чудо двадцатого века. А затем кинематограф – короткая картинка: поезд идет прямо на вас, публика от неожиданности бросается в сторону. Или комическая картина: кто-то бежит, падает в ведро с краской. Все это поражало: все как в жизни. Впервые видели изображение на экране, правда, неровное, толчками, но все равно оно производило необыкновенное впечатление.

Тогда в Смоленске был только один автомобиль, принадлежавший губернатору. Большой, неуклюжий, темно-красного цвета, он часто портился, и все собирались около него, спорили, и мало кто тогда мог поверить, что он заменит хорошую лошадь. Говорили, что лошадь надежнее, чем эта техника. Но трамвай уже прочно входил в жизнь, и никаких споров о нем не было, хотя бывали катастрофы и жертвы, когда он, съезжая с горы, сходил с рельсов. Я сам это видел, и видел, как со звоном сыпались на мостовую стекла. В те годы еще ходил дилижанс, оставшийся от прошлого века, мы ездили на нем к родственникам, они жили недалеко от Смоленска. Когда я читал „Пышку" Мопассана, мне очень ярко вспоминалась наша долгая поездка на красивом полированном, с темной полосой, дилижансе.

Сегодня, после фантастически быстрого завоевания космоса, высадки человека на Луну, даже не верится, что в начале века все было в самом зачаточном состоянии, только начинались авиация, телефон, автомобильный транспорт, а о радио и телевидении даже разговоров не было. Все, что сегодня мы видим и знаем в технике и науке, трудно было представить в начале века даже людям с самым богатым воображением. Ну а искусство – это совсем другое. Произведения художников начала двадцатого века и по сей день считаются новаторскими.

Лет семи я поступил в подготовительный класс гимназии Евневича. На первом уроке рисования преподаватель предложил принести свои рисунки тем, кто рисует дома. Я собрал все рисунки и акварели (красками я писал без карандаша, я думал, что только так и можно, хотя никто меня этому не учил). Когда я показал учителю свои работы, он стал молча смотреть, и я почувствовал что-то недоброе, такое у него было сердитое лицо. „Где ты взял эти рисунки и как не стыдно тебе выдавать их за свои?" – сухо спросил он. Я был ошеломлен и не смог ничего ответить. Это были мои первые неприятности от искусства...

С ужасом рассказал я отцу, что случилось. Он успокоил меня, сказав, что рисунки, видимо, очень хорошие, раз учитель не поверил, что они мои. На следующий день отец пошел в школу и вернулся очень веселым. Виталий Ильич Мушкетов, так звали моего учителя, сказал, что хочет заниматься со мной серьезно, в своей студии. Я был счастлив.

На следующем уроке Виталий Ильич извинился передо мной, и я был очень доволен, что это слышали все ученики. В нашей семье не могло быть, чтобы кто-то сказал неправду, это исключалось. Так мы были воспитаны. Поэтому грубое недоверие, которое я встретил, показывая свои рисунки, я тяжело переживал, несмотря на возраст.

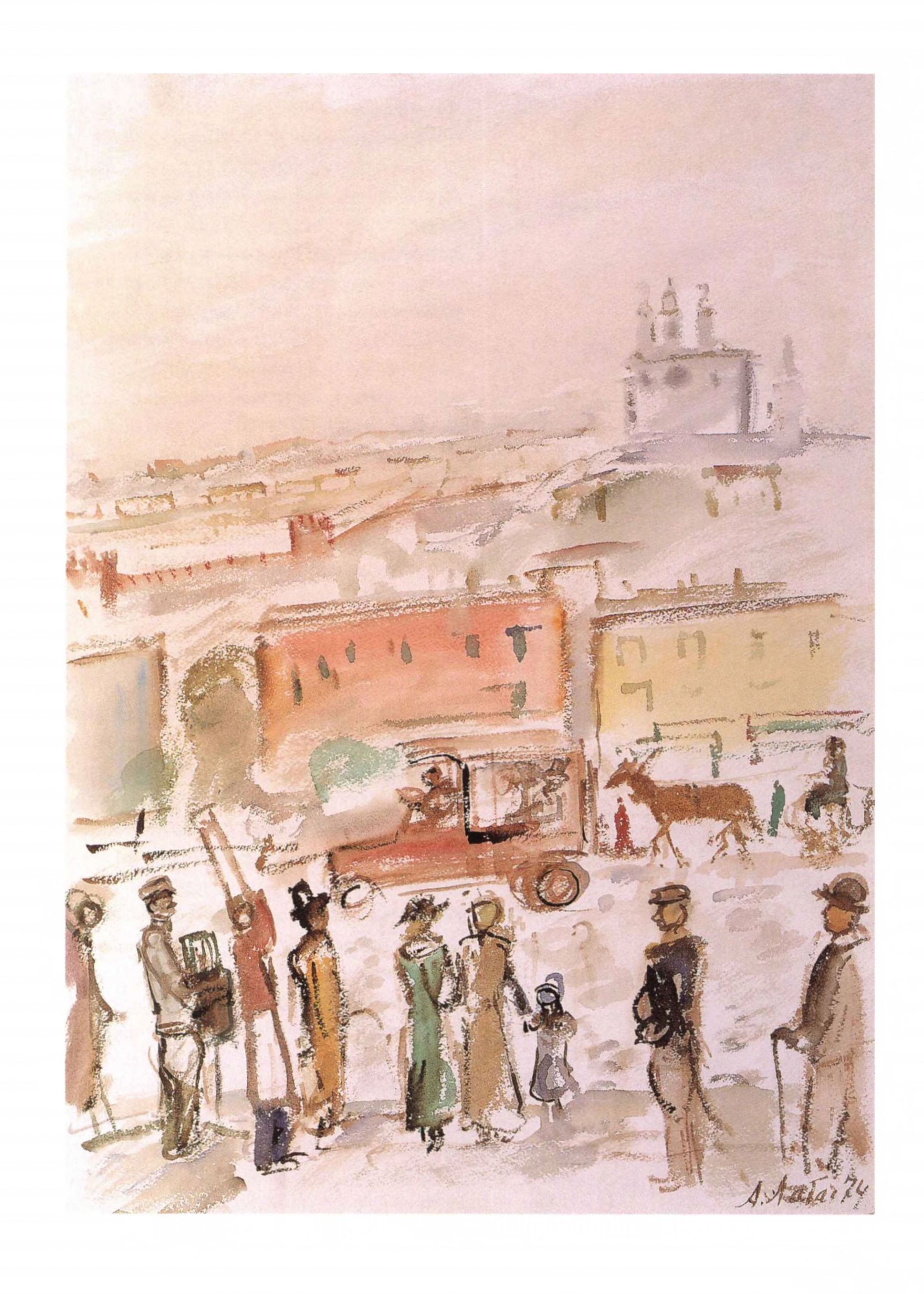
На следующий день я пошел в студию к Мушкетову. В. И. Мушкетов был моим первым учителем и первым художником, с которым я встретился. Мастерская была большая, посредине стоял полуобнаженный мужчина, вокруг него много мольбертов, а на них холсты с изображением этого натурщика. Пахло красками, скипидаром. У мольбертов – ученики, все взрослые, некоторые в фартуках. Стояли гипсовые головы, гипсовые фигуры, висели на стенах картины. Все это я видел впервые. Я был смущен и растерян. Мушкетов встретил меня приветливо. „Ну, вот, этот маленький мальчик, о котором я вам рассказывал, будет тоже у нас работать". Меня с любопытством начали рассматривать. Мушкетов устроил меня в стороне, дал уголь (я не знал, что можно рисовать углем), поставил на стол предметы: вазу, корзинку, гипсовый орнамент, чашку, коротко объяснил задачу и предложил нарисовать.

Я всегда рисовал с натуры и очень увлекался, но мог и без натуры, на память или просто сочиняя. Это тоже мне было совершенно необходимо. Я помню, что я тогда не растерялся и довольно быстро набросал натюрморт. Никто не глядел, и я рисовал спокойно. Но вдруг все почему-то прекратили работать, и натурщик ушел со своего места на перерыв. Все хлынули ко мне и стали смотреть, что я делаю. Я затих, когда увидел их работы – мне казалось, что это предел того, чему можно научиться. Я не мог представить, что когда-нибудь так сумею. „Это боги, просто чудо, эти его ученики", – думал я. Вдруг я услышал, что многие хвалят мою работу. Мне казалось, что они просто смеются надо мной. У них живой человек в ярких красках, а у меня черное все, обыкновенные вещи, и нарисованы-то не очень верно. Для меня осталось загадкой, что они нашли тогда интересного в моем рисунке.

Все это снова ожило в памяти, когда я был в Смоленске в 1967 году. Спустя 57 лет после отъезда из моего родного города мы с женой Леони были приглашены в Смоленск, где я участвовал в выставке со смоленскими художниками. Там я начал большую серию (масло и акварели) „Смоленск сегодня" и „Смоленск в начале века". Город и воспоминания волновали меня.

В мои детские годы на базарной площади собиралось множество крестьян, приехавших из окрестных деревень: женщины в ярких красивых платьях с вышивкой и цветными стеклянными бусами, длиннобородые старики, часто в лаптях, юноши с загорелыми лицами. Они приезжали на богомолье, поклониться Смоленской Богоматери, и за покупками. Многие бог знает откуда приходили пешком. Их выразительные лица врезались в память. Были здесь калеки-юродивые, которых в городе все знали, о некоторых говорили, что они исцеляют от болезней. Но были и буйные, которых дети боялись.

Я часто видел, как по улицам под конвоем с саблями наголо проводили заключенных, гремевших цепями. Все молча смотрели на них, я тоже пытался понять, вглядываясь в их суровые заросшие лица, за что человека могут заковать в железные цепи. По сей день эти гремящие цепи я не могу забыть.



В Смоленске. 1974
Из серии „Воспоминания
Смоленск в начале века"
Бумага, акварель. 70 x 50

В те годы на лошадях приезжали чеченцы, вероятно, целый полк, и два маленьких мальчика тоже были верхом.

Приезжал цирк, и с вокзала вели слона, везли зверей в клетках. Это было необыкновенное зрелище, в особенности для детей. Тогда уже выступал В. Л. Дуров, и о его смелых выходках по отношению к начальству города все рассказывали. Не менее интересной была французская борьба. Например, боролись знаменитый Поддубный и Заикин. Но самыми интересными были борцы под красной и черной масками. Тот, кого побеждали, должен был снять маску. Это тоже было для нас невообразимым волнением. Мне тогда казалось, что весь Смоленск только этим и жил.

Мои друзья, шумные дети, часто очень мешали мне сосредоточиться, и я куда-нибудь убегал. Это замечали взрослые, а иногда и спрашивали почему, а я не знал, что ответить и как это объяснить. Я видел, что отца это беспокоило, так как мой брат был полной противоположностью мне.

Прошло какое-то время, и отец, который не любил засиживаться на одном месте, вдруг объявил, что мы переезжаем на другую квартиру, вновь на центральную Благовещенскую улицу, близко от известной в Смоленске высокой лестницы и совсем близко от собора, на той же стороне, где мы жили раньше, но значительно выше.

С нашего балкона открывался чудесный вид на Вознесенскую гору и в сторону Днепра и Заднепровья. Это была захватывающая картина: внизу мчался с горы трамвай, извозчики, ломовые лошади. И все время люди идут вверх, вниз. Я никогда сверху не видел такой картины города, такого широкого охвата, какой был с нашего балкона. Я счастлив был вместе с отцом сидеть на балконе и смотреть на жизнь целого города. Я думаю – то, что я тогда увидел, эти необыкновенные, волнующие впечатления остались у меня на всю жизнь и вошли в мое искусство.

Зимой на Днепре начинались кулачные бои. Наша верхняя сторона дралась с Заднепровьем. Сначала начинали подростки, почти дети, постепенно их сменяли юноши и взрослые, даже пожилые бородатые мужчины. Нам казалось, что нет и не может быть более захватывающего зрелища, чем эти кулачные бои, когда мощным ударом можно было сдвинуть с места целый людской массив, лавину и заставить отступить, бежать, даже не отражая натиска. Мы болели за нашу верхнюю сторону. Но в Заднепровье были здоровые ребята и, когда они выступали на первый план, плохо приходилось нашей стороне. Все эти бои проходили на льду, Днепр зимой покрывался плотным слоем льда. На берегу собиралось много зрителей, некоторые не могли удержаться, и в трудный момент бросались на помощь. Несмотря на, казалось бы, дикий вид этих кулачных боев, в них строго соблюдались правила: лежачего не бьют, бить можно только кулаками, никаких металлических предметов в руках нельзя иметь и т. д. И горе тому, кто нарушал правила.

В 1910 году мой отец решил переехать в Ригу. Его пригласили быть редактором газеты, освещавшей театральную и музыкальную жизнь.

С грустью уезжал я из Смоленска. Я любил этот город, там я все увидел впервые. Там были первые радости и первая печаль. Ранняя смерть матери легла тенью на мои детские годы.

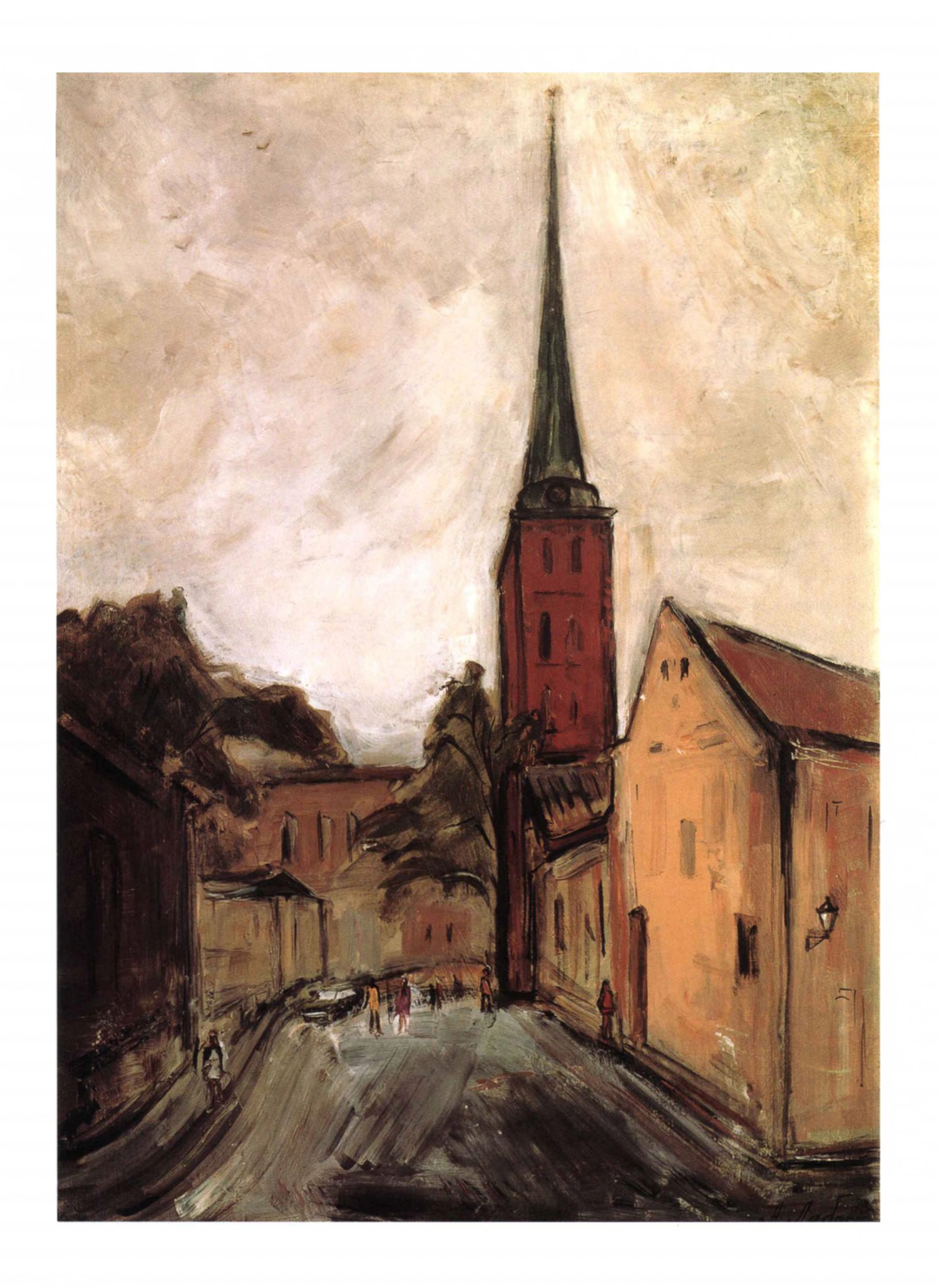
Рига совершенно не была похожа на Смоленск. Мне очень понравились высокие башни с петушками наверху. Говорили, что они размером чуть ли не с большого теленка. „Быть этого не может", – думал я. В парке на воде плавали белые лебеди и среди них несколько черных. Я их в первый раз видел, как интересно! Я никогда не встречал в Смоленске домов с медными крышами и трубами. Это красная медь, она блестит на солнце. Какие высокие дома в Риге, и какие красивые, особенно на Дерптской улице, с большими фигурами около входа, тоже медными. Часто окна домов были круглые, большие, а иногда очень маленькие, как для птичек. „Дом Черноголовых? Что это такое? Надо обязательно спросить у отца". Западная Двина, и там замок, узенькие улочки, ну прямо как в сказке. Все ново и неожиданно.

В Ригу мы приехали ранней весной. Стояли первые погожие дни, и когда я вошел к себе в комнату, луч весеннего солнца прорвался в нее и ударил в зеркало и цветной радугой отразился на потолке. Я стал его с интересом разглядывать: красный, желтый, зеленый, голубой, синий... Потом я посмотрел в окно и увидел деревья, крыши и далеко за ними в тумане Западную Двину.

Однажды меня разбудил пронзительный визг. Он то прерывался, то с еще большей силой и резкостью переходил в сплошной рев. Но вот и отец. Он меня успокаивает: „Не бойся, это соседи свинью режут". Меня это ужасно взбудоражило, и хотя страшные звуки прекратились, я никак не мог прийти в себя. Во дворе я увидел длинную кровавую полосу и почувствовал приступ тошноты и головокружения. Отец взял меня на руки и старался развеселить, но я глотал воздух, крепко держался за его шею и молчал. Это событие я запомнил.

Однажды на заднем дворе я услышал отчаянный лай моей собаки – полгода назад мне ее подарили щенком. Я выбежал во двор и увидел, как собаки рвали на части маленького котенка, которого мы все очень любили, такой был веселый и красивый котенок. Мой Боб сорвал всю кожу с живого котенка, и я не мог его остановить, пока не взял лопату и не стукнул его как следует. „Не буду я тебя больше любить, уходи вон, – говорю я, – вчера я тебе дал половину пирожного, лучше бы сам съел, получишь ты у меня теперь". Стою и глотаю слезы около котенка. Бобка уже пришел в себя, виляет хвостом изо всех сил, хочет загладить вину, делает вид, что это случайно, ведь он умница, я знаю. Боб следит за мной, он все понимает и пытается прижаться к ногам, потереться и показать свою преданность и послушание. „Вон убирайся, – говорю я, – терпеть тебя не могу, разбойник такой". Это он тоже понимает, поджимает хвост и виновато смотрит прямо в глаза и как бы просит: прикажи, что хочешь, я все выполню, все решительно. И когда я, удрученный, ухожу, он идет за мной по пятам, и у него портится настроение. Он догадался, что это серьезно, и впал в меланхолию, какая-то в нем появилась безнадежность. Я сажаю его на цепь, и он начинает жалобно визжать. Но не тут-то было! „Меня не уговоришь", – заявляю я и ухожу.

Сегодня необыкновенное событие, весь город ждет его, а я, мне кажется, больше всех. Сегодня затмение солнца. Мне объяснили, что сегодня в одиннадцать часов утра будет абсолютно темно, как ночью. „Глупости, – думаю я, – не может этого быть". Но все ждут этого и коптят стекла. Я тоже закоптил себе два стекла, чтобы смотреть на солнце. Вспомнив, как кто-то говорил, что лучше всего будет видно с Бастионной горы, я побежал туда. Творилось что-то не-



Старая Рига. 1973
Холст на картоне, масло
70 x 50
Частное собрание

обыкновенное, Бастионную гору облепили сверху донизу. Я стою на самой вершине и рассматриваю город, я ведь недавно в нем живу. Вдруг какой-то студент закричал: „Началось, смотрите, уже, уже!" Я взял свои стекла и стал смотреть, ничего не понимая. Но действительно увидел, как будто от круга солнца кто-то откусил кусочек, и довольно быстро, все быстрее и быстрее, солнце стало уменьшаться. Как это было интересно! Вскоре я заметил, что стало темно, все зашумели. И вдруг полетело великое множество птиц. С криком носились они у нас над головами. „Боже мой, как страшно, что это значит? Я один, кругом незнакомые взрослые, и я стесняюсь спросить, что будет дальше, ведь уже настоящая ночь, и папа будет беспокоиться, ведь я не знал, что будет так страшно. Я так люблю солнце, когда оно на небе! Но почему оно пропало, что это такое?" Вдруг в тишине раздался чей-то голос. Это кричал тот студент в форме: „Не бойтесь, барышни, уже полное затмение, скоро опять будет солнце". Вскоре, как в сказке, все начало возвращаться. Как это было хорошо! Все смеялись и радовались. Около меня смеялась девушка со светлыми волосами, похожими на солнечные лучи. Она заметила, что я смотрю на нее, и улыбнулась мне. Я смутился и бросился вниз с горы, разогнавшись так, что не смог остановиться и, больно ударившись головой о дерево, получил на лбу здоровую шишку.

В Риге нам жилось очень хорошо. Мы учились с братом в одной гимназии. Летом жили на взморье, и это было счастливое время. Отец имел возможность посещать все концерты и спектакли и часто брал нас с собой. Тогда я впервые увидел „Синюю птицу" в постановке Московского Художественного театра со знаменитыми декорациями Владимира Егорова. Спектакль был большим событием в моей жизни.

Еще одно событие потрясло всех. Авиатор Уточкин поднялся на аэроплане в воздух. Весь город смотрел с восторгом и устроил ему необычайные овации. Подумайте, говорили тогда все, он действительно поднялся в воздух! Тогда же под Ригой у моря я видел и другого смельчака – парашютиста Древицкого. Он поднялся на воздушном шаре, а затем оторвался от него, и зачарованные толпы людей видели, как раскрывался разноцветный зонт, на нем медленно спускался наш герой. Первый раз он упал в море и его на лодках привезли на берег, а во второй раз он застрял на высокой сосне и его удалось снять с помощью пожарных лестниц.

В Верманском парке я видел, как работают студенты-художники. Я заметил, что с одного и того же места разные художники пишут совершенно по-разному. И вот, сделав для себя открытие, что можно одно и то же совсем по-разному изображать, я понял, что, вероятно, можно по-разному и видеть. Я стал не только рисовать, но стал задумываться и задавать себе вопросы, а ответы на них найти мог далеко не всегда.

Мы переехали из Риги в Москву за год до первой империалистической войны. Нам повезло, иначе мы Москвы никогда бы не увидели: как потом стало известно, немецкая бомба угодила именно в дом, где мы жили.

Приезд в Москву был для меня большим событием. Огромный город, Третьяковская галерея, Румянцевский музей... На меня накатила огромная волна совсем новых впечатлений.



В противогазе. 1931
Из серии „На маневрах"
Бумага, акварель. 48,2 x 32,1
Государственный Русский музей

Мы поселились вначале в небольшой гостинице „Надежда" на Петровке. Петровка, „Мюр и Мерелиз", Большой театр, Кремль, а затем, через мост по набережной и в переулок – мой путь в Третьяковскую галерею, а там Левитан, Суриков, Серов, Репин, Иванов – вот где я простаивал часами.

К этому времени встал вопрос о моем поступлении в школу. Только в художественную, только рисовать, просил я отца, который был согласен со мной, но все наши родственники были решительно против. Но я был тверд, непоколебим, замучил отца, и, взяв мои работы, а их к тому времени было уже много, он пошел в Строгановское училище. Директором училища был тогда Н. В. Глоба. Я ждал отца у ворот училища на Рождественке, ни живой ни мертвый. Он задержался очень долго, и я сходил с ума. Наконец я увидел его. „Ты будешь учиться, тебя возьмут". Радости моей не было конца.

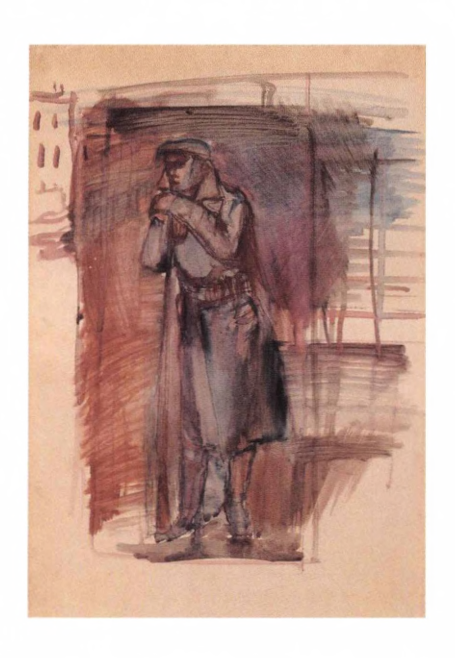
Я начал учиться в Строгановском художественном училище. Атмосфера там была для меня удивительно приятной, и многих товарищей и учителей я любил и не забывал на протяжении всей жизни. Разве можно забыть С. Ноаковского – преподавателя истории искусства, П. Пашкова, Ф. Федоровского, А. Барышникова, Щербиновского, В. Егорова, Сергея Глаголя, Н. Прусакова, братьев Стенбергов, В. Комарденкова, В. Васильева, П. Галаджева, Г. Галахова и других?

Хорошо помню предреволюционное время. Война чувствовалась везде. Мы жили у Белорусского вокзала, и я видел, как привозили с фронта тяжело раненых солдат, видел отравленных газами. Раненых было так много, что госпиталь занимал целый шестиэтажный дом. Новое здание Строгановского училища тоже было занято под госпиталь. Я видел безногих, безруких, обожженных, слепых. Пленные чехи, австрийцы, немцы в черных касках. Рассказы раненых, сводки, беженцы – у нас жили родственники. Страшные картины ужасов, тучи птиц, колючая проволока, желто-зеленый, стелющийся по окопам удушливый газ... Это я реально представлял себе. Во время Гражданской войны я сам стал свидетелем этих ужасов.

В 1928 году я написал большую картину „Возвращение с фронта". Она была выставлена к 15-летию Советской власти в Третьяковской галерее и на других выставках. Паровоз несется прямо на зрителя, стоят солдаты с винтовками, с изможденными лицами, на которых удивление и радость. Они вырвались из дыма и огня, смерти и ада, оттуда, где черные тучи птиц вьются над убитыми и умирающими, где витает смерть. Они видят родные места и не верят, что это реально существует. Справа милая сердцу береза, у березы девушка с ведром, а там – уходящие вдаль леса, родные деревни. Солдаты испытывают радость и тоску: неужели мы живем? Они еще не отошли от пережитого, оно, как хвост длинного поезда, тянется за ними. Паровоз идет вперед, наступает, врезается в пространство. Дым, пронизывающий ветер. В стороне по наклонной плоскости мелькают цветные полосы около рельс, шпалы уходят, убегают в глубину. Широко, мастихином, написан паровоз. Так я чувствовал ритм стихийных событий.

Эту картину я писал напряженно и быстро. Ярко-зеленые и белые полосы на земле направлены к небу, почти невидимому от скорости. Все цвета я строил на столкновении, на взрывах. Уже тогда я старался, чтобы картина не воспринималась как окно, за которым располагается иллюзорное пространство. Наоборот, я стремился, чтобы картина как бы за-

стала зрителя врасплох, обрушилась на него горячей волной. Я всегда считал, что от внутреннего напряжения художника зависит и сила действия его произведения. Картина, сильно действующая в первый момент, дольше остается перед глазами, и чем дольше на нее смотришь, тем больше открывается то, что вначале можно упустить. Я стремился сосредоточить внимание на людях, возвращающихся с войны, на их ощущениях, на воздухе, накаленном до предела. Все это, конечно, я стремился выразить цветом.



Дозорный. 1931
Из серии „Октябрь"
Бумага, акварель. 45 x 32

Революция. ВХУТЕМАС. Гражданская война. Екатеринбург

Революция меня застала учеником Строгановского училища. Мы жили тогда в Стрелецком переулке на Сретенке, а училище было на Рождественке. Помню тот день. Мы, как обычно, шли утром в училище с моим товарищем Галаховым, а в городе были слышны выстрелы, сначала далеко, а затем все ближе и ближе. И вот к половине девятого мы собрались у вестибюля. Стояла шумная толпа, разговоров было без конца, все в страшном возбуждении. Приходит инспектор, на минуту все стихли.

– Сегодня занятий не будет, – сказал он негромко, – вы же слышите, в городе стреляют. Идите домой осторожно.

Поднялся шум. Кто-то спрашивал:

– А когда же теперь?

– Ну, когда кончат стрелять, – сказал он дрожащим голосом. Это был последний день бывшего императорского Строгановского училища.

Во время революции я много писал картин, часто очень даже эскизно. Я считал, что главное – передать искренне, непосредственно и ярко дух тех событий, так захвативших меня. Помню, я метался по городу и хотел рассмотреть внимательно людей – рабочих-красногвардейцев с винтовками на грузовых машинах. Я стоял у памятника первопечатнику, когда площадь была под обстрелом. Я видел, как упали несколько человек, другие побежали за угол Малого театра к гостинице „Европа". Угол здания „Метрополя" был отбит артиллерийским снарядом. Несколько домов на Сретенке, телефонная станция, Сухарева башня пострадали. Я видел в те дни, как их занимали большевики. Наш район был у большевиков, а Арбат у белых. У меня там жили родственники, и я хотел пройти к ним в Спасо-Песковский переулок, хотя это уже было опасно. Зато я мог все увидеть. Я сделал ряд акварелей, и Ноаковский их одобрил.

Мне было тогда семнадцать лет. В дальнейшем я часто возвращался к теме Октября и Гражданской войны, свидетелем которой я был в 1920-х годах на Восточном фронте. Это время я удивительно чувствую, и всегда его образы меня преследуют.

Переулок на Сретенке, где мы в то время жили, был виден из моего окна, я его очень любил и, помню, просыпаясь, сразу подходил к окну и способен был часами смотреть и смотреть. Осенью 1917 года было как-то особенно красиво, и у меня возникло чувство затишья перед бурей. И это напряженное состояние, поразившее меня тогда, тишина в переулке, красивая осень и предчувствие гигантских событий стояли у меня перед глазами, когда я в 1929 году пи-



Женщина в голубом
Набросок. 1920-е
Бумага, акварель,
цветной карандаш
45 x 29,5
Частное собрание

сал картину „Наш переулок утром", которая находится сейчас в Государственной Третьяковской галерее. Осень, загорелся рыжий клен, нависло большое дерево, а вдали туман, сквозь него видны дома, большие каменные и деревянные дома, видны фигуры бегущих людей, слышны отголоски перестрелки. Я стремился показать напряженное состояние перед Октябрьской революцией. Мне хотелось передать рождение еще неизвестного будущего.

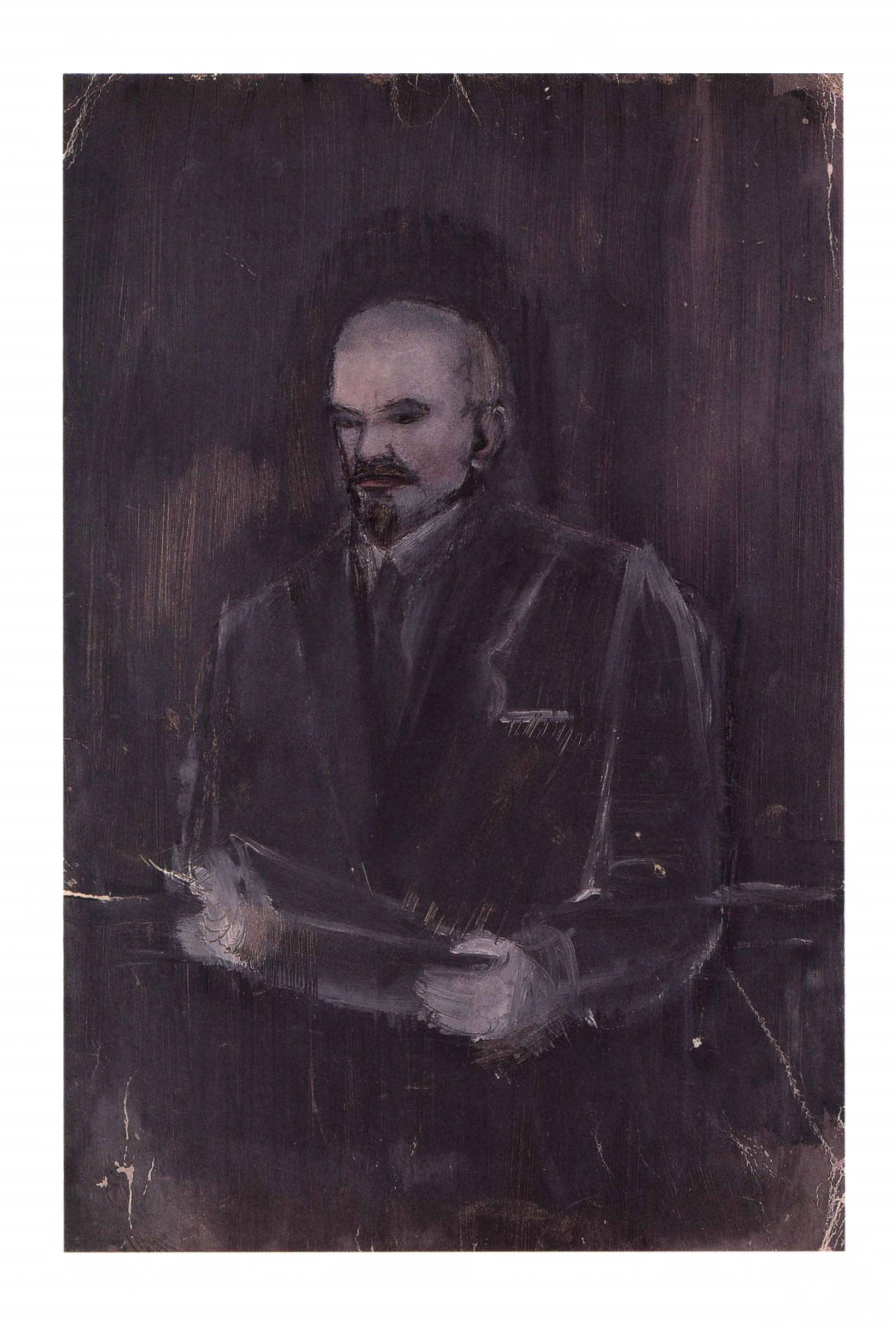
После Октябрьской революции в помещении Строгановского художественного училища на Рождественке, где я учился, были организованы Государственные свободные художественные мастерские [1]. Появились новые профессора: П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, Г. Б. Якулов, Б. Д. Григорьев, А. В. Шевченко, А. Е. Архипов, Ф. А. Малявин, П. И. Бромирский и другие.

Я сначала поступил в мастерскую Малявина. Он у нас провел два интересных урока и почему-то больше не стал преподавать. Тогда я решил пойти к другому профессору – Петру Петровичу Кончаловскому. Кончаловский учил доводить цвет почти до чистых красок, ни в коем случае его не ослаблять. Все равно в природе сильнее. Никакой дыры. Никакой глубины иллюзорной не должно быть. Не бойтесь черной краски, она тоже может быть цветом, в тени тоже цвет, так же как и в освещенных частях предмета. Свет и тень – тоже цвет. У кого нет настоящего колористического дарования, тот не может быть живописцем.

С Петром Петровичем я впервые смотрел коллекции западной живописи С. И. Щукина и И. А. Морозова. Оба коллекционера были буквально влюблены в свои картины и много рассказывали о каждой из них [2]. Я был достаточно подготовленным, и на меня тогда импрессионисты, а также Сезанн, Ван Гог, Дерен, Пикассо, Матисс произвели огромное впечатление.

Теперь хочется рассказать о самой обстановке в мастерской. Кончаловский ставил большие натюрморты, натурщиц с цветными тканями, столы, зеркала, красное дерево. Долго иногда длилась каждая такая постановка. Все были увлечены, носили вещи, двадцать раз иногда переставляли столы. Волновались. И когда, наконец, все было закреплено, устанавливали лес мольбертов, и мы были готовы. Обычно Кончаловский давал направление работе – какие следует ставить задачи, на что обратить внимание. Мы внимательно слушали и, как только он заканчивал, бросались к кистям и краскам. Уже в следующий момент в мастерской прекращались все разговоры (мы не любили этого), слышен был только шум от ударов кистей по холсту. Мы грунтовали сами. Кончаловский тер замечательные краски. Я этому научился еще у Машкова, у которого занимался в студии в Харитоньевском переулке [3]. Технике, материалам уделяли много внимания. Один раз, глядя на мои работы, Кончаловский сказал: „Вы явно идете совсем другой дорогой, и для Вас это правильно. У Вас есть свой характер, свой колорит".

Рядом с нашей находилась мастерская Лентулова. Там сразу бросалось в глаза, что все писано еще более открытым цветом. Если у нас цвет объяснял предметы, то здесь это было необязательно. На полотне можно было увидеть просто зеленый или киноварью выкрашенный кувшин или наклеенную настоящую ткань яркого цвета. Лентулов не ставил задачи брать натуру в упор, в лоб, как учил Кончаловский. Цветовое и композиционное решение прежде всего передавало состояние и образ.



Ленин. Набросок. 1932
Из серии „Октябрь"
Бумага, темпера, белила
47,7 x 32



Женщина
Набросок. 1928
Бумага, акварель,
перо. 39 x 24,5

Я рассказал о мастерской, наиболее нам близкой, а теперь расскажу и о других мастерских. Начну с мастерской без руководителя. Мне нравился там бодрый дух, часто скандальный и дерзкий, но это было в стиле того времени. В этой мастерской был и мой друг Николай Прусаков. Он тогда работал над эскизом, а позднее соорудил картину в виде большой черной доски, к которой он пристроил мотор. В середине было отверстие, туда вставлен большой винт, который приводился в движение мотором. К нему он пририсовал рабочих у станка, а несколько в стороне сцену собрания с председателем. Сверху было написано: „Братишки, надо работать!"

Мастерская Бориса Григорьева поражала виртуозностью. Все там главным образом рисовали модель. Они вертели линией с ловкостью жонглеров, иногда даже начинали рисовать фигуру с пятки. Главное, как они говорили, „остро взять". 20 минут, 10 минут, 5 минут – набросок. Но рисовали иногда и подолгу, подчеркивая каждую деталь. У них в ходу был плоский столярный карандаш, им работали то ребром, то плашмя. У „григорьевцев" был особый стиль постановки обнаженной модели, совершенно неприемлемый, с нашей точки зрения. Также и в живописи нам не нравилась желтая раскраска по рисунку и манерность. Вместе с тем там были очень талантливые художники: Сергей Костин, Владимир Васильев, и, конечно, их профессор Борис Григорьев. В 1920-е годы наша шумная Мясницкая улица к ночи затихала, становилась темной и таинственной, казалось, вот появятся призраки... Но вместо них шумной толпой врывалась целая лавина – это наша молодежь ВХУТЕМАС возвращалась из театра Мейерхольда. На всю улицу звенят их голоса, и никому не приходит в голову, что люди уже спят. Они даже не замечают, как останавливают самый удобный и любимый трамвай „А", который обычно, со звоном и ревом, разбрасывая зеленые искры, пересекает нашу улицу. „Ну, поторопись, ВХУТЕМАС, – говорит наш знакомый милиционер, – трамвай же должен ходить!"

Теперь остановлюсь на тех новых проблемах в искусстве, которые стояли перед нами тогда, о целях искусства, его связи с жизнью. Мы, студенты Высших государственных художественных мастерских, были увлечены потоком революции и отзывались на все события, происходившие в тогда еще молодом государстве. Мы стремились активно участвовать в жизни страны. Это было нашей потребностью, нашим долгом, и каждый старался сделать все, что мог, чтобы приблизить прекрасное будущее, в которое мы тогда безгранично и искренне верили. Мы жили в очень тяжелых условиях Гражданской войны, блокады, интервенции. Крайний недостаток продовольствия, одежды, топлива и многого другого, к тому же начались эпидемии. Естественно, у нас возникал вопрос, что можно сделать, как помочь, и нужны ли картины вообще в такое время. Возникали споры. Некоторые группы художников взяли курс на производственное искусство, считая, что нужны вещи полезные, удобные: одежда, мебель, хороший чайник, посуда, удобный вагон, пароход и т. д. Художник должен быть изобретателем, должен уметь сконструировать и создать экономно любую вещь. Никаких бессмысленных украшений не должно быть вообще, только функционально. Я понимал тогда, что это тоже дорога с большими перспективами в будущем, тем более что мне это было знакомо, я ведь учился до революции в Строгановском художественно-промышленном училище. Но я с само-

го начала не соглашался с тем, что это единственный путь искусства, исключающий все другие. Я считал ошибочным мнение, что станковое искусство отжило свой век, что эта форма устарела, что на смену ей идут фотография и кино. Меня и многих моих товарищей эти доводы не убеждали. Мы были уверены, что в наше время станковая живопись нужна, она должна стать открытием – она будет говорить о современной жизни, о том новом, что у нас рождается. И это искусство должно быть новым как по содержанию, так и по форме. Мы любили и ценили великие произведения прошлого, замечательных художников старшего поколения, наших учителей, современных художников Франции, но мы хотели выражать свои чувства, свои ощущения, быть художниками своего революционного времени.

Вот почему с таким грандиозным подъемом все профессора и студенты участвовали в празднествах 1 мая 1918 года. Устраивали выставки картин не только в выставочных помещениях, но и в витринах магазинов, появились агитпоезда, плакаты, скульптуры на улицах, новые памятники, „Окна РОСТА". Все это было важно и вселяло уверенность в правильности выбранного пути.

Мы в мастерской Кончаловского устраивали периодические выставки, развешивая свои работы. Это было всегда очень интересно, прежде всего потому, что мы могли видеть свои картины в окружении других. Нам очень нравился и сам процесс развешивания картин, мы спорили, как лучше повесить работы, некоторые товарищи обижались, но скромно молчали, другие, нисколько не стесняясь, требовали, чтобы их работы были как можно лучше повешены. Но наша мастерская была дружной, мы ни в коем случае не хотели кого-нибудь обижать. Мы смотрели работы, критиковали, хвалили. Главным недостатком, по нашему мнению, было отсутствие живописности. Главным мы считали в живописи цвет, колорит. Выразительность портрета, характер, решение темы хороши, если выражены средствами живописи. Мы отрицали пользование цветом только как средством иллюстрирования, несколько усиливающим рисунок, построение на основе светотени. Для нас самое главное живопись, ведь мы ученики Кончаловского.

На наши выставки приходили студенты из других мастерских. Было много споров, иногда ожесточенных. Мы тоже посещали другие мастерские, над некоторыми студентами смеялись, рассказывали анекдоты, нам не нравился их стиль, мы считали, что они даже не умеют повесить свои работы на стенках, да и работы нам казались все почти одинаковыми, однотонными – все на серой разбеленной краске, телесные охра с умброй, по шаблону применяемые. Нам казалось, что у них только одна задача: похож или не похож старик-натурщик. Нам не нравилось, что почти вплотную друг к другу повешено множество одинаковых работ, кнопками прикрепленных к стенкам. Настоящая фуза (грязь с палитры). Они же, приходя к нам, тоже не стеснялись в критике. Обвиняли нас в надуманной яркости. Их раздражало наше плотное письмо, им нравилось поглаже, как мы называли, „прилизанное". Мы говорили, что они кроме бликов и телесной краски ничего не знают. Мы защищали своего профессора, они своего. Возникал вопрос темы и сюжета. Преобладание литературщины за счет живописи отвергалось П. П. Кончаловским и, конечно, нами, его студентами.

Кроме мастерской, мы иногда писали в городе, работали дома и приносили свои картины в мастерскую, показывали Петру Петровичу. Однажды я написал дома натюрморт, но у

меня не было подходящего подрамника, и я воспользовался более длинным, а лишнюю часть холста, чтобы не мешала, закрасил черной краской, сказав Петру Петровичу, что потом перетяну холст на другой подрамник. Кончаловский похвалил натюрморт и спросил: „Есть здесь пила? Я сейчас все сделаю". Он отпилил ненужную часть подрамника, быстро загнул холст с черной полосой, прибил боковые рейки. Все смотрели, как ловко он это проделал. Потом он поставил мой натюрморт, посмотреть, как теперь все выглядит без черной полосы. „Вот действительно странно, хуже стало без черного, вы видите, черный, оказывается, вошел в общую композицию. Вот как иногда бывает", – и он засмеялся.

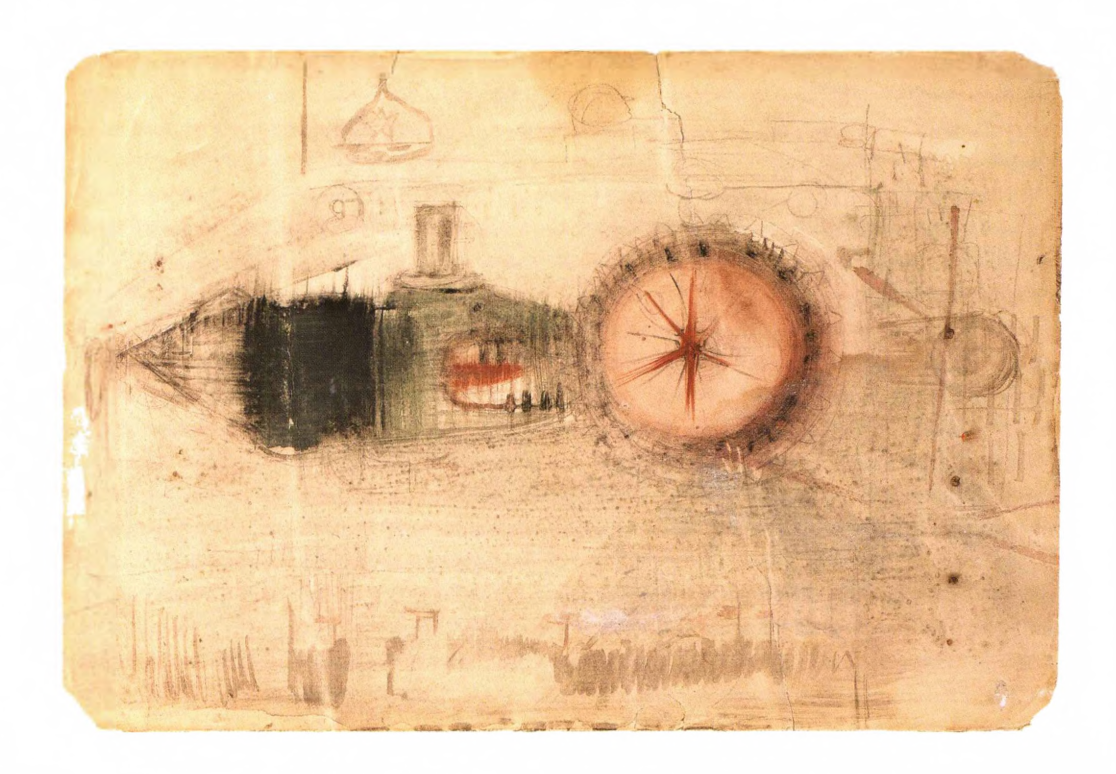
Помню, как к нам в Государственные художественные свободные мастерские приехал Луначарский. Зашел он и в нашу мастерскую. С ним пришли профессора и студенты. Когда он остановился около моих работ и спросил фамилию автора, меня еле вытолкнули из задних рядов. Я был так смущен, что не мог отвечать на его вопросы, так что иногда за меня приходилось отвечать Федоровскому, у которого я учился до революции и помогал ему писать декорации к „Пиковой даме".

Тогда вместе с Луначарским мы посмотрели все мастерские. Так я впервые попал в мастерскую П. Д. Корина. Там везде видно было большое умение и большое знание. Его школа была мне знакома по Строгановскому училищу. Корин обладал своим характером, своим стилем, его ученики работали в том же направлении.

В мастерской скульптора Бромирского стоял почти законченный большой памятник Сурикову из металла. Глядя на очень тонкую по форме хрустальную вазу на столе, Бромирский говорил, что хочет добиться такой же тонкости и четкости в металле. Луначарский смотрел работы как знаток. Я много раз в дальнейшем слушал его выступления, читал с большим интересом статью о Ренуаре. Мы были вместе на выставке французской живописи в Музее западной живописи, и Луначарский, подойдя к картине Утрилло, много рассказывал о его творчестве, назвал несколько не известных нам картин, видно было, что он достаточно много знал об изобразительном искусстве.

Однажды к нам в мастерскую пришел заведующий отделом изобразительных искусств Наркомпроса Давид Петрович Штеренберг. Ему понравились многие мои работы, и в дальнейшем, когда мы с ним встречались, он всегда останавливался и расспрашивал меня, как идут дела. Мне тогда и в голову не приходило, что в дальнейшем мы будем работать вместе с Давидом Петровичем.

Сейчас мне хочется вернуться к тем далеким дням, когда я, оставив институт, уезжал на фронт. Все работы, их было много – холсты и рисунки, – я оставил у своих товарищей. Краски, маленький чайник, кружку, ножик, самые необходимые вещи уложил в небольшой чемоданчик. На вокзал меня пошли провожать трое товарищей, мы обещали писать друг другу. Поезд был перегружен до отказа, но меня это не беспокоило. И вот в полутьме застучали колеса, и я остался среди незнакомых военных. В первый момент, когда поезд тронулся, я находился в каком-то оцепенении, но позже, под стук колес и завывание паровозного гудка, в тусклом зеленоватом свете, я начал приходить в себя. Я был доволен. Впереди неизвестное, новые события, новые впечатления. Мне было восемнадцать лет.



Военный совет 3-й армии Восточного фронта. Политотдел. Действующая армия – это мой адрес. Нас было девять человек художников: из Москвы – А. Афонин, А. Лабас, Н. Лаков; из Петрограда – М. Плаксин, Н. Николаев, С. Чукалов; из Вятки – М. Капилевич; из Киева – М. Кукурудзе, австриец, бывший военнопленный. Позже к нам из Москвы приехал С. Сенькин.

Мы беспрерывно работали: походные театры, декорации, роспись поездов, плакаты на вокзалах, целые тематические картины на вагонах и стенах домов. Работа кипит. Все горят желанием сделать как можно лучше. „Слева, выше! Да нет же, не справа, а слева, – кричу я во весь голос. – Еще немного налево, к себе еще чуть-чуть! Довольно, закрепляйте", – ору я еще громче стоящим на крыше. Мне поручено повесить пять больших плакатов, один из них – просто громадина. Мы все вместе написали его за два дня и две ночи. Народ военный уже собирается, смотрят, обсуждают. На плакате показано, как нужно ударить, чтобы быстрее уничтожить интервентов. „Акулу империализма" на плакате сочинил я. Мне принесли на улицу кусок хлеба и воблу, я ужасно голоден, некогда поесть, нет времени спать. Нас заваливают из Политотдела самыми разнообразными заданиями, и мы с трудом успеваем.

Наверху над входом в кухню – полка. Это моя полка, на ней я сплю. Пониже, у самой русской печки спит Миша Плаксин. Рано утром я просыпаюсь от того, что Миша громко поет. Он заклеивает свой чемодан и поет. Какой же у него беззаботный вид. Миша моется до

Акула. Набросок. 1923
Бумага, акварель, темпера
33 х 48,3

пояса в ледяной воде, пускает пузыри и громко фыркает. Но вот он замечает, что я смотрю на него сверху

– Знаешь, – говорит он, – я вспомнил песню, дурацкая, в общем, но никак от меня не отвяжется, – и он запел еще громче. Кто-то обругал его спросонья, а Миша засмеялся:

– Что-то ты долго спишь, друг дорогой, а тебе сегодня полагалось с утра наколоть дрова...

– Ах, да, сегодня мое дежурство, – вспоминает Шура Афонин и, на ходу схватив топор, выбегает во двор. Раздались сильные удары, и в стороны полетели щепки. Кукурудзе, которого мы все звали Дон Кукурудзе, совсем голый выскочил на снег, и мы видим, как он быстро-быстро обтирается снегом. Стоят тридцатиградусные морозы, но это ему нипочем. Еще мгновение – и он, как сумасшедший, влетает в дом. Белый дым обдает меня ледяным холодом. Но вот мы уже сидим за столом, справа от меня Николай Лаков, он быстро наливает всем чай, мало говорит, очень сосредоточен. Я знаю, что его тревожит, я сам думаю об этом. Надо написать самые ответственные места композиции, а времени на проработку эскизов совсем мало. Мне хочется его успокоить: я вчера перед сном набросал несколько рисунков в дополнение к эскизам. Некоторое время мы вместе обсуждаем их за столом, а затем – работать.

Громадный холст натянут на полу. Удивительно привыкаешь к большим размерам. Пристроил уголь к длинной палке – и пошло дело. Но больше всего беспокоит разметка. Тут надо смотреть и смотреть, чтобы не просчитаться, и редко испытываешь удовольствие от этой подготовительной работы. Но когда все уже сделано, берешь широченные, как щетки, кисти, так называемые дилижансы на длинных палках, и краской покрываешь большие плоскости. Это надо делать и ловко, и быстро. Работать вместе было весело – целый, можно сказать, слаженный оркестр. Но самое главное в оркестре – музыка и то, о чем она говорит. Наша музыка была простой: мы верили в победу и великие цели молодой тогда еще республики, в новую жизнь, в новое искусство.

Когда Колчак был разбит, война на Восточном фронте закончена и 3-я армия была преобразована в 1-ю революционную армию, мы продолжали работать в Политотделе. Все силы тогда были брошены на восстановление жизни. Последствия войны были видны на каждом шагу: разруха, голод, эпидемии тифа и других болезней, отсутствие продовольствия, транспорта – вспоминаю целые составы, лежащие под откосом. Мы с необыкновенным подъемом и радостью наводили порядок, старались сделать все, что могли, полные надежд на прекрасное будущее.

Казалось, что в окружающей обстановке никакой романтики и поэзии не было, наоборот, многое на близком расстоянии выглядело весьма неприглядно. Колчак, отступая, старался все взорвать. Помню, как мы по льду переходили Каму: в Перми мост был взорван и целый пролет моста торчал из воды.

Я часто вспоминаю нашу дружную группу художников Политотдела 3-й армии и поезда, расписанные нами яркими красками, призывающие громить интервентов.

Бедность была ужасающая. Голод. Холод. Тиф. Отсутствие хлеба, топлива, одежды. Где же искать поэзию и романтику? Я видел в то время картины ужасов, они и сейчас стоят у меня перед глазами. Поэзия и романтика жили в нас самих. Мы надеялись, что будет лучше, и во

всем, что нас окружало, выискивали зерна этого чудесного будущего. В нашем воображении мы видели совсем новую жизнь, и в полной гармонии с ней – необыкновенное, смелое, большое и глубокое искусство.

Вскоре я получил вызов в Политуправление в Москву. Я уезжал с большой радостью, мечтая работать и работать. Даже во сне я видел палитру, натуру, холст. Мне хотелось писать пейзажи, портреты, заниматься поисками в беспредметных цветовых композициях, ставить задачи движения, скорости, времени, пространства, как я это понимал. Хотелось работать и с натуры, и без натуры, по воображению, что мне всегда было нужно параллельно с изображением натуры.

По прибытии в Москву я явился в Политуправление Республики. Меня принял начальник, тов. Вайнер. Я дал ему документы и характеристики от Института и Политотдела. Он сказал: „Очень хорошо, нам как раз такой художник и нужен. Мы Вас оставляем у себя". Я возразил, что по своему желанию поехал на фронт, а теперь хочу учиться дальше. Тогда он закричал: „Ах, Вы не хотите у нас! Никаких институтов, завтра поедете на Западный фронт". Как это в жизни случается, спустя пять лет начальник Политуправления Республики скульптор Л. Вайнер вместе со мной стал членом-учредителем ОСТ[4]. На следующий день я пришел за предписанием, но к моему удивлению был направлен не на Запад, а на Восток. Пришла просьба отправить меня в институт в Екатеринбург, где директором был П. Е. Соколов, знавший меня по Восточному фронту. Конечно, мне хотелось остаться в Москве и учиться в институте, мне необходима была эта среда, но возражать я не мог.

В Художественном институте Екатеринбурга я сразу получил звание профессора. Не так-то просто было заниматься со студентами, многие из которых были старше меня, но сочетание старой школы Строгановского училища с новой – ВХУТЕМАС – давало мне известное преимущество. В Екатеринбурге я познакомился с замечательными художниками: Туржанским, Эрьзей, Парамоновым, профессорами института. У Эрьзи была прекрасно оборудованная мастерская, он высекал там скульптуры из белого с блестками мрамора, который доставляли со станции „Мраморская". Эрьзя работал с утра до ночи, не выпуская изо рта трубки, молотом часами подготавливал громадную фигуру, затем обрабатывал детали. Мне запомнились его работы, в особенности обнаженные женские торсы. Он тогда говорил, что хотел бы высечь фигуру прямо в горе. Я часто заходил к Эрьзе. Он много рассказывал об Италии. В его мастерской летали голуби. Свои громадные работы он делал с легкостью, был настоящим мастером, артистом.

Туржанский мне очень нравился еще в годы учения в Строгановском училище, но я знал о нем мало и не ожидал, что так близко с ним познакомлюсь. Много лет спустя он показывал мне свои ранние работы, которые очень ценил, они иногда появлялись в комиссионных магазинах. Но он не мог их приобрести из-за высокой стоимости. Это были превосходные пейзажи. С Туржанским я дружил все годы до его смерти после войны.

В Екатеринбурге я познакомился и с художником Парамоновым, тоже переехавшим позднее в Москву. Я часто бывал у него в Абрамцеве. Познакомился с поляком Мацкевичем, который тоже преподавал в Екатеринбургском художественном институте. В 1920-х годах

он уехал в Польшу. Несколько лет тому назад я получил от него письмо. Он – профессор, участник многих выставок. Я видел его картины на выставке в Москве, а он мои – в Польше. Спустя много лет мы узнали друг о друге. То же произошло и с Николаем Циковским, учеником Пензенской художественной школы. Он позже учился во ВХУТЕМАС и был дружен с Дейнекой, затем уехал в Америку и стал там достаточно известным художником. Когда он увидел мои картины на выставке советских художников в Нью-Йорке[5], то написал обо мне.

Преподавание у меня пошло хорошо, я даже не предполагал, что имею к этому способности. В те же годы возникло у меня много вопросов, которые я пытался ставить и решать в своих работах, которые иногда приобретали полуабстрактные и абстрактные формы. В живописи меня интересовали ритм движения, решение времени, пространства, цвет, соответствующий большим скоростям. Решая эти проблемы, я подошел к изображению с натуры, но уже с приобретенным опытом. Меня также интересовали космические масштабы и микромир. Как найти им выражение в цветовом решении?

К слову сказать, в 1981 году на выставке „Москва – Париж" экспонировались четыре мои работы, одна из них – „Вечером в городе" 1922 года, написанная в Екатеринбурге. Она висела рядом с работами А. Дейнеки, Г. Верейского, Л. Бруни, а на другой стороне, напротив – Пикассо, портрет жены. Шестьдесят лет назад написана эта картина и, как видно, выдержала проверку временем.

Вновь ВХУТЕМАС. 1920–1930-е годы

По возвращении в Москву я поселился сначала у моего приятеля Александра Афонина, а затем переехал в общежитие ВХУТЕМАС.

На Кузнецком мосту в помещении бывшего до революции большого ювелирного магазина мои товарищи организовали Общество молодых художников (ОБМОХУ)[6]. Однажды я встретил на улице Сережу Светлова, талантливого, всегда веселого, много работающего и мало разговорчивого ученика и любимца Георгия Богдановича Якулова. У него на голове была форменная фуражка с желтым околышем. Я страшно удивился: что это значит, как понимать? Сережа, смеясь, рассказал, что им удалось где-то со склада получить никому не нужные после революции фуражки, и они решили раздать их членам ОБМОХУ. От Сережи узнал я очень много нового и, главное, что у них уже была своя организация, свое помещение, куда мы сразу и пошли.

Уже с улицы, через большое стекло были видны картины. И тут уж вопросов не было, я сразу узнал Стенбергов. Как я рад был встретить здесь Володю и Жоржа. Оба брата очень похожи, а чем-то совсем нет. Старший, Володя, в жизни и работе более динамичный, быстрый и решительный. Георгий более сдержанный, более задумчивый, в работе лиричнее, мягче. Оба они увлекались техникой, любили ее, и кроме живописи и плакатов постоянно что-то конструировали, возились с мотоциклом, что-то чинили, паяли. Я их знал хорошо, так как учился вместе с ними в Строгановском училище. Младший, Георгий, вскоре погиб – разбил-

ся на мотоцикле. У Стенбергов был друг – Костя Медунецкий. Вскоре он стал и моим другом. Всех их троих очень влекло к конструктивизму, и, показывая мне свои работы, они наперебой объясняли их, да так энергично, что мешали сосредоточиться, а мне было очень интересно смотреть. Наконец я не выдержал: „Дайте же мне смотреть, мне не нужно ваше музыкальное сопровождение!" Это помогло только до известной степени, как видно, Костя Медунецкий считал, что если он не успеет мне все сказать вовремя, то уже что-то пролетит мимо. Он размахивал руками, говорил о том, что задача сегодня показывать не слащавую красоту с ее уютным мещанским вкусом, не ювелирную красивость, а простые вещи. Лист железа не менее красив, чем роза, просто все знают, что роза красива. А вот чтобы увидеть, что металлическая форма красива – для этого нужно еще воспитать вкус. Они мне показали конструкцию из металла и стекла. Стекло и металл хорошо сочетались, композиционно и конструктивно все было на месте. Видно было, что это делали люди талантливые. „Вот,– говорит Костя, – видишь черный электрический счетчик, он ведь хорош по форме и по цвету? Как ты находишь, красив он?" „Ну, что же, – отвечал я, – еще у Кончаловского мы писали бутылки и кухонную посуду и находили их красивыми. Я думаю, что и электрический счетчик не хуже. Но, конечно, дело не только в нем, а в том, что хочет художник выразить". По поводу каждого нюанса у нас разгорался спор, к тому времени мы уже прошли хорошую школу, знали хорошо историю искусства, прошлого и современного. Но вопросы возникали, и нужно было на них дать ответы.

На следующий день я побывал в мастерской у Замошкина. Он тоже обосновался в магазине в районе Сретенки. У Александра Замошкина многие работы были выполнены в левкасе, некоторые процарапаны ножом. Здесь же стояла спираль из металла. Было весело видеть эти конструкции, но когда я слышал, что они в будущем могут заменить живопись, мне делалось грустно. Я всегда очень любил живопись. Разное приходило мне тогда в голову, но я никак не мог предположить, что Замошкин со временем станет директором Третьяковской галереи[7] и что в этот период будет так близок к реакционному кругу Александра Герасимова.

В те же дни я встретил Н. Денисовского. Его франтоватость дошла до совершенства. Кажется, он ходил в котелке, весь вытюженный, в полном блеске. Представляю, какой это был контраст: я вернулся из армии в кожаной куртке, галифе и сапогах, к тому времени изрядно потрепанных. В те годы Денисовский был близок Д. П. Штеренбергу и работал с ним в Отделе изобразительных искусств Наркомпроса. В дальнейшем он заменил Давида Петровича Александром Герасимовым. Грустно это вспоминать.

Наконец я встретился с моим другом по Строгановскому училищу Николаем Прусаковым. Он был талантливым художником с красивым, выразительным лицом. Перед моим отъездом он говорил, что собирается вступить в комсомол – каково же было мое удивление, когда я увидел его в монашеской одежде, с длинной бородой. Он сказал, что пишет иконы. Он расписывал где-то церковь и постепенно приобщился к религии. Я очень любил моего старого товарища, но у нас оказались разные пути в искусстве.

Вскоре я сильно „сел на мель", и мне на время пришлось оставить занятия. Один архитектор предложил мне сделать несколько панно для клуба швейной фабрики. Она называ-

лась „Швейная фабрика Коминтерна" и весь ее состав приехал из Америки. Это были русские швейники, эмигрировавшие когда-то в Америку. Я познакомился и подружился с рабочими, много интересного узнал от них. После работы они ходили в белых крахмальных воротничках, даже надевали котелки, что в то время резало глаз. Они с большим энтузиазмом работали. На этой фабрике я, наконец, увидел современную технику. Это было в начале 1920-х годов, у нас она была только в проектах и мечтах, и мне было чрезвычайно интересно все это видеть. Жажда поднять уровень жизни страны способствовала тому, что мы концентрировали свое внимание на технике – вот почему в дальнейшем вся наша ОСТовская молодежь была, кроме всего другого, так увлечена техникой.

Помню, как в те же годы на Триумфальной площади мы с группой товарищей расписывали кинотеатр: потолки, стены, колонны под малахит и мрамор. Я впервые расписывал потолок. Помещение было очень высокое, внизу – каменный пол, леса сделаны кое-как, шатаются. Сначала мне показалось, что я не смогу работать, но когда я пересилил себя и вошел в работу, страх исчез. Разметка, нанесение точного контура доставляли много забот, но я получил серьезную и строгую школу в Строгановском училище. Это я чувствовал всю жизнь, в особенности работая над проектами и эскизами, где требуется техническая точность. На этой работе я простудился, тяжело заболел, и доктор посоветовал мне уехать на юг. Получив деньги за работу и раздав долги, я уехал в Сочи. Это было зимой 1923 года.

В Сочи зимой было восхитительно. Длинные стены цветущих роз, банановые деревья, пальмы и, наконец, море. Первый раз я видел Черное море. Каким оно мне показалось непохожим на Балтийское! Волны, высокие, как многоэтажные дома, заслоняли горизонт, стеной наступали на пустынный берег, на всем протяжении которого я не увидел ни единого человека, только я один, пораженный этим зрелищем. Я смотрел не отрываясь. Спустя много лет меня опять охватило то волнение, которое я испытал в Риге, впервые увидев море. Повернув голову, я увидел вдали всадника в форме. Вот он приближается, это пограничник. Одиноко стояла высокая пальма, справа – солнце, а слева – еще не потухшая луна, а вдоль деревьев проходит телеграф. Так родилась моя большая картина, которую я назвал „На границе". Она вместе с другими работами была выставлена в 1926 году на 2-й выставке ОСТ.

В Сочи я сделал большую серию акварелей и рисунков. Один из них в 1926 году был приобретен Государственной Третьяковской галереей. В 1973 году, после большого перерыва, Третьяковской галереей были приобретены еще некоторые акварели этой серии. На выставке „Москва – Париж" экспонировалась моя акварель „Пейзаж в Сочи" 1924 года.

Заработок в Сочи найти было сложно, даже при моем опыте и умении выполнять любую работу, станковую или декоративную, портреты или плакаты для печати, и я начал садиться на мель. Здоровье мое полностью восстановилось, но билет стоил очень дорого, и я никак не мог уехать обратно в Москву.

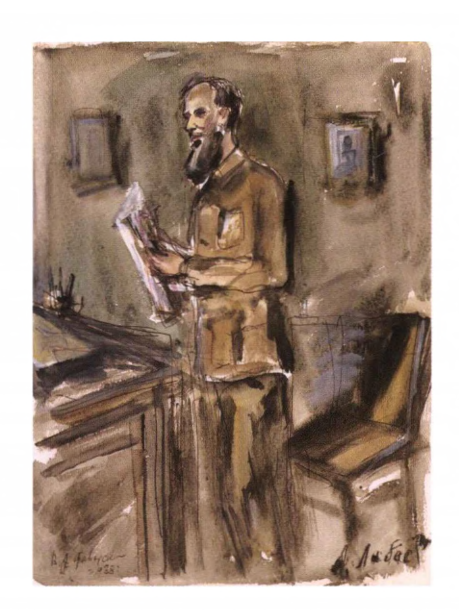
В жизни бывают иногда счастливые случаи, вот и мне представился такой. Когда я ломал голову, как выбраться, то встретил группу молодых людей с этюдниками и с ними высокого седого человека, тоже с этюдником. Мы познакомились. Это был художник Козмин из Смоленска, а с ним его ученики. Я пригласил его к себе и показал много работ. Он воспринял

мои работы исключительно горячо и, узнав о моих затруднениях, сразу же предложил деньги, столько, сколько нужно было, чтобы уехать в Москву. В дальнейшем мы стали друзьями, и я всегда помнил, как он выручил меня из трудного положения. В группе его учеников были тогда еще совсем неизвестные талантливые художники Хазанов, Коробов и Самородский.

В Москву я вернулся бодрым и здоровым, с папкой новых рисунков и акварелей. Я радовался интересу, который вызвали мои работы у товарищей. Я встретился с Р. Р. Фальком, он тоже очень внимательно посмотрел мои работы и сказал много хорошего.

Однажды скульптор И. М. Чайков предложил мне и моему товарищу А. Тышлеру вместе с ним сделать эскизы и расписать двойной трамвай, который назывался „Подарок Коминтерну". Мы работали втроем, делая каждый свою часть, но поглядывая на работу друг друга, чтобы получилась цельная композиция. Правда, когда к нам пришел С. Никритин, он без труда узнал, кому принадлежит каждое изображение. Ну, это и естественно. Мы расписали трамвай, сохраняя характер его форм, поверхность эмалевой полировки, и были горды тем, что наш трамвай – единственный в Москве, как будто выставка наших работ. Он разъезжает по городу, все его видят, мы сохранили в нем наш стиль, наш принцип и смело поставили свои фамилии.

Вспоминаю на Тверской улице кафе поэтов „Домино". С улицы была видна витрина, где стоял один столик, и там, время от времени, кто-то появлялся с чашкой кофе. Каково же было мое удивление, когда в витрине я увидел художника Зименкова, с которым был знаком, одетого в кофту с красно-черными ромбами. Он сидел с хорошенькой девушкой, во всех его движениях сквозила манерность. По возвращении из армии я его еще не встречал и очень удивился. Я постучал в стекло, он с недоумением посмотрел на меня, но через секунду узнал и помахал рукой. Я вошел. Первое, что бросилось мне в глаза – потолок, на котором были прибиты клетчатый пиджак, палка, брюки, шляпа и указано, какому поэту они принадлежат. Обстановка мне показалась веселой и непринужденной, совсем не такой, как та манерная пара в витрине. В кафе было много народа. Я попал на вечер, где выступали поэты „ничевоки". Я стал часто посещать это кафе. Мне запомнился один вечер импровизации. Темы писались в записках, их собирали, клали в шляпу, а поэты вытаскивали и читали вслух. В том вечере, о котором я пишу, участвовали Сергей Есенин, Валерий Брюсов, Вадим Шершеневич. Мне запомнилось, как Есенин вытащил записку, прочитал ее и стал ходить по эстраде, медленно, с остановками, смотрел невидящими глазами на публику, потом долго писал и сразу начал читать. Я очень любил тогда Есенина, и мне казалось, что он написал хорошо, выразительно и в своем трогательном стиле. Ему много аплодировали. Я сидел близко, и мне запомнилось его лицо, чистые глаза, улыбка, искренняя и сердечная. Мне случилось в дальнейшем коротко с ним познакомиться. Анатолий Мариенгоф предложил Тышлеру и мне сделать эскизы для нового кафе, которое хотели открыть в помещении „Метрополя". В это время Мариенгоф и познакомил меня с Есениным и рассказал ему о нашей работе. При более близком знакомстве в нем открывались какие-то удивительные стороны характера. У Есенина был тогда подтянутый вид и замечательно красивый, кристально чистый голос.



Художник В. А. Фаворский
Эскиз. 1970
Бумага, акварель,
белила. 31 х 23

А теперь я хочу рассказать о другом поэте – Валерии Брюсове, теоретике, артисте и мастере. В жизни он был похож на свой портрет работы Врубеля, особенно движением рук. Врубелю поразительно удалось схватить и эту остроугольность плеч, и весь характер постановки головы. Он вытащил записку с темой. Прочитал и спокойно сел за стол, иногда поднимая голову и глядя на какую-то точку в потолке. Через некоторое время он начал читать. Казалось, он прочитал одно из лучших своих стихотворений, так эта импровизация по отточенности формы и характеру ничем не отличалась от его превосходно обдуманных и прочувствованных стихов.

Быть может, особый эффект произвел тогда на многих Вадим Шершеневич – своим видом, ораторскими способностями и некоторой развязностью. Он сыграл на том, что, прочитав записку, сразу, ничего не записывая, начал читать очень длинные стихи. Публика, которая в его закрученных стихах не очень могла разобраться, хлопала с восторгом.

По возвращении в Москву из Сочи я встретил В. А. Фаворского. Он уже видел мои работы раньше, и они были ему интересны. Но из Сочи я привез много нового, и Владимир Андреевич захотел все это посмотреть и пригласил меня к себе. Меня очень порадовало, что Фаворский похвалил мои работы, да еще дал и несколько ценнейших советов, что имело для меня чрезвычайно большое значение в дальнейшем.

На следующее утро ко мне в дверь постучали. Это пришел К. Н. Истомин, который, по совету Фаворского, пригласил меня стать его ассистентом во ВХУТЕМАС. Пять лет в полной дружбе я работал с Истоминым, а затем Фаворский пригласил меня преподавать на втором курсе графического отделения вместе с Н. Н. Купреяновым. Позднее Владимир Андреевич предложил мне стать старшим ассистентом у профессора физики Николая Тихоновича Федорова, а параллельно преподавать живопись вместе с Н. А. Удальцовой на втором курсе текстильного факультета и рисунок с Л. А. Бруни.

Из ОСТ только я один преподавал в те годы. Я был достаточно загружен, и Владимир Андреевич всегда интересовался, хватает ли у меня времени на занятия живописью, так как считал это для меня главным. Он очень часто заходил ко мне в мастерскую и видел практически все, что я писал.

Совсем иначе относился к этому Новицкий, который стал впоследствии ректором ВХУТЕМАС. Он ценил меня как преподавателя и считал правильным загружать так, что я уже не мог работать у себя в мастерской. Он считал, что я еще молодой художник и у меня все впереди, даже обещал, что за государственный счет меня направят в Париж для усовершенствования. Никаких возражений с моей стороны он не принимал, и после долгих размышлений я оставил преподавание в институте.

Фаворскому и Истомину я показывал работы в любом состоянии, так же как и они мне. Это очень важно. Я видел на любой стадии картины Древина, Удальцовой, Митурича, Татлина, Купреянова, Чернышева, да и моих товарищей по ОСТ. Такие были доброжелательные, дружеские отношения, никто не стеснялся откровенно указывать на недостатки, никто не обижался, потому что ценили и глубоко уважали друг друга, я бы сказал больше – любили друг друга.

Я вспоминаю, как зарождалось наше искусство в 1920-е годы: проходили встречи и столкновения различных групп, различных течений, где были ожесточенные споры, где можно

было встретить Маяковского, Есенина, Асеева, Брюсова, Мейерхольда, Станиславского, Эйзенштейна, художников Грабаря, Лентулова, Татлина, Кузнецова, Малевича, Истомина, Фаворского и других и, конечно, нашу молодую группу – художников ОСТ.

Вот пробивается через толпу к первым рядам совсем молодой, коротко стриженный, светлоголовый, с выпяченной грудью, похожий на боксера Дейнека, вслед за ним элегантный, стройный, с тонкой ироничной улыбкой Петр Вильямс. Здесь же высокий, с быстрым и внимательным взглядом, приветливый Юрий Пименов; крупноголовый, симпатичный, всегда вежливый, улыбающийся, но умевший уже тогда твердо и решительно выступать с трибуны Андрей Гончаров; Сергей Лучишкин, написавший картину „Я очень люблю жизнь" и всем своим видом подтверждавший подобное название. Маленького роста, но широкий в плечах, черноглазый, улыбающийся и совсем не похожий на персонажей своих картин Александр Тышлер. Там же можно было встретить Константина Вялова, напоминающего моряка, только что сошедшего на сушу, всегда веселого, и с ним его жену, маленькую стройную Елену Мельникову; организованного, уравновешенного Николая Денисовского; всегда и везде рисующего, напряженно вглядывающегося Николая Купреянова.

Наша небольшая группа в ОСТ резко отличалась от многих художников других организаций. У нас новая жизнь, новая обстановка рождали новые эмоции, мы искали для них и новые формы выражения в искусстве. Правда, в ОСТ сталкивались две группы: одна шла по линии живописи, беря за основу цвет, а другая строила все на рисунке, а потом на цвете. Для меня главным в решении моих образов в живописи всегда был и остается цвет, а от него и рисунок. Это ни в какой мере мне не мешает видеть достоинства и достижения художников, стоящих на другой позиции. Для меня цветовой строй, цветовая поэзия и симфония красок – основа основ, и они совсем по-новому звучат в нашей обстановке. Если взглянуть на московские улицы летом, на шумные толпы людей в ярких цветных платьях и костюмах из совершенно новых материалов на фоне мчащихся лавиной цветных машин, среди зелени домов, электричества – все это создает совсем новый характер и колорит. Импрессионисты великолепны в своем высоком искусстве городского пейзажа, но этого они не могли увидеть. Прошло столетие с тех пор, когда были созданы совсем новые для того времени шедевры – красочные симфонии Парижа прошлого века...

Еще до организации ОСТ мы (Вильямс, Редько, Тышлер, Никритин, я и другие) устроили выставку сначала в Институте, а затем в Музее художественной культуры на Поварской[8]. Работы с нее были отправлены на выставки в Амстердам и Берлин. Несколько раньше в Москву приезжал Георг Гросс. Мы встретились с ним на квартире у Петра Вильямса. О моих работах Гросс сказал тогда: „Он настоящий мастер и чувствует наше время и современную технику лучше любого американца".

В дальнейшем мы с моими товарищами вошли в мастерскую Штеренберга. Давид Петрович предоставил нам полную свободу в работе. К нам в мастерскую часто приходили преподаватели других мастерских. В то время я часто ставил натюрморты. И вот однажды я поставил натюрморт, очень сложный по цвету, форме и движению. Закончив его, я ушел в столовую, а когда вернулся, Вильямс сказал, что заходил Кандинский и очень хвалил мой

натюрморт. Вскоре я с ним познакомился, и он сам много говорил мне по поводу постановки моих натюрмортов, увидев в них ясное художественное решение цветовой и музыкальной композиции. Кандинский был очень умным и образованным человеком с лицом, немного напоминавшим каких-то рыб в аквариуме, необычайно экзотическую флору. Но его работы казались мне тогда несколько жесткими по цвету. Мы, ученики Кончаловского, имели законченные понятия, взгляды и оценки: жестковатая мюнхенская немецкая струя воспринималась не как плюс, а как минус.

В 1920-е годы многие мои товарищи по ОСТ жили в центре города, и мы часто встречались. Я жил на Мясницкой улице, 21 – напротив Почтамта, в доме ВХУТЕМАС. На той же стороне улицы жил Андрей Гончаров, в переулке напротив – Александр Тышлер. Если идти дальше до Политехнического музея, в квартире директора этого музея жил его сын Петр Вильямс. У него проходили наши первые собрания членов-учредителей ОСТ. Если же пойти по Мясницкой улице в противоположном направлении – на Рождественке жили Александр Козлов и его жена Татьяна Покровская. В Милютинском переулке – Климент Редько, мой товарищ, не член ОСТ.

Я набросал общий план расположения центров, где протекала наша жизнь, а теперь вновь вернусь к дому 21 по Мясницкой улице. Этот дом был в прошлом Училищем живописи, ваяния и зодчества. Здесь когда-то можно было встретить Серова, Коровина, Левитана, а в 1920-е годы – Фаворского, ректора ВХУТЕМАС, еще молодого тогда, с темной бородкой, иногда с папкой в руках, иногда с рюкзаком за плечами. И часто вместе с ним Истомина, медленно идущего; задумчивого Фалька, резкого в движениях Древина и с ним красивую, гармоничную Надежду Удальцову. У нас часто портился лифт, и я легко взбегал на девятый этаж в свою мастерскую и на пути иногда встречал А. Е. Архипова, он жил этажом ниже. Он смеялся, здоровался и глядел на меня яркими зелено-голубыми глазами. Как-то он сказал: „Я тоже раньше мог так взлетать. Но теперь уже не могу“. Напротив моей мастерской на девятом этаже была мастерская архитектора Ладовского, он был руководителем общества АСНОВА[9], и я у него часто бывал. Во время войны в нашем доме какое-то время жил Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

Как часто можно было увидеть во дворе беседующих об искусстве совсем молодых художников и старых, маститых, проживших большую часть своей жизни в прошлом веке. Как будоражил наше воображение Маяковский, когда он мчался большими шагами мимо нашего дома. Глядя на него тогда, я всегда вспоминал его строки „Версты улиц взмахами шагов мну“. Величественной походкой проходил иногда по Мясницкой Луначарский. Я очень любил весной на рассвете уходить в город и писать Москву. Как-то я встретил ехавшего на извозчике Сергея Есенина. Быть может, мне особенно запомнилась именно эта встреча с ним потому, что на Тверской не было ни души. Город еще спал. Мне показалось, что он был взволнован и утомлен.

Мне много давали мои путешествия по Москве. Я написал тогда несколько картин, в том числе „Городскую площадь“.

Алексей Крученых был частым посетителем нашего дома. Как-то с ним пришел к нам Велимир Хлебников. Часто в нашем доме появлялся и Мейерхольд.

В начале 1920-х годов я довольно часто заходил к Давиду Петровичу Штеренбергу. Я всегда с большим интересом слушал его высказывания, но, как и полагается в молодости, иногда не соглашался, и тогда начинался спор. Давид Петрович был очень умелым в споре и приводил множество доказательств, а я не всегда мог сразу ему возразить. Тогда я приходил на следующий день и вновь отстаивал свою точку зрения. „Ну, – говорил Давид Петрович, улыбаясь. – Вы молодой человек, может быть, действительно скажете что-то новое в искусстве, время покажет".

Казалось, мы жили тогда, как на действующем вулкане, но чувствовали себя прекрасно – это нам, молодежи времени революции, подходило как нельзя лучше. Все, что происходило в жизни тех лет, глубоко нас волновало. Мы отвергали шаблоны, сами хотели ощутить и понять все в нашей жизни и найти этому выражение в искусстве. И мы искали пути, глядя на великих художников прошлого, мы чувствовали, что, кроме высокого мастерства, за их произведениями были глубокие идеи и бушевали страсти, и они о них так много сказали в своих творениях. Среди студентов были, конечно, и такие, которые, несмотря на молодость, жили в прошлом веке (так они себя чувствовали), а некоторые чуть ли не в эпоху Возрождения... Таков был студент Восандро, такую он себе придумал фамилию. Он ходил в черном бархатном костюме с короткими штанами, длинных, до колен, черных чулках и черных лакированных туфлях с бантами. На плечах пелерина, в руках всегда держал маленький томик стихов. Он гордо поднимал голову, отбрасывая назад длинные волосы. Восандро признавал только художников Возрождения, итальянцев. Больше его ничего не интересовало. Он подражал им и копировал их. Он часто прогуливался по двору и смешил наших девушек – им, конечно, этот стиль не нравился. Я его вспомнил еще и потому, что были и другие, внешне совсем не экстравагантные, но тоже жившие прошлым, слепые ко всему, что нас окружало. Другие, наоборот, чувствовали себя в далеком будущем, иногда чуть ли не на столетие вперед, но были и такие, кто хотел быть просто оригинальным.

На Мясницкой улице в доме 21 находился „Клуб Сезанна". Не случайно его назвали именем этого одинокого аскета, фанатика, отрешенного от всех соблазнов жизни ради искусства, открывателя новых путей в живописи. Там бурлило все, как в котле. Выступали, произносили речи, ожесточенно спорили, сталкивались люди всех возрастов и совершенно разных направлений в искусстве. Там я познакомился с Редько, Никритиным, Вайсблатом, с талантливым архитектором Леонидовым (вот уж он-то как раз и жил далеким будущим), с художником Певзнером, с Барановым-Россинэ, а затем с Габо и многими другими.

Помню первые совместные выступления Кукрыниксов в стенгазете и на вечерах ВХУТЕМАС, – а позже был напечатан в „Прожекторе" их очень удачный дружеский шарж на художников-участников юбилейной выставки к 10-летию Октябрьской революции. Там был изображен и председатель комитета выставки А. В. Луначарский, который выразил недовольство тем, как его нарисовали и даже придрался к псевдониму „Кукрыниксы", который ему почему-то не понравился. Меня там изобразили летящим на самолете, в галстуке и шляпе.

В ОСТ царила дружеская обстановка. Интерес к нашей небольшой группе повышался и в России, и за границей. Уже тогда на нас начали наступать РАПХовцы [10] и наиболее реак-



Маяковский на улице
Эскиз. 1976
Бумага, карандаш
28,7 x 20,2



В самолете. 1928
Бумага, акварель,
карандаш. 25 x 32

ционно-настроенные художники из группы АХРР[11]. Они старались, вульгарно-догматически понимая „социалистический реализм", противопоставлять нашим „формалистическим" работам свои заскорузло реалистические. Наша группа действительно противостояла АХРР, подчеркивая его натуралистические тенденции и подражательность. Впрочем, в эти годы началось наступление и на художников совершенно другого, чем наша группа, направления, но талантливых и передовых, таких как Сергей Герасимов, например. Сергей Васильевич Герасимов рассказывал мне с возмущением, что на него вылили столько клеветы, чтобы только не допустить его в председатели МОСХ. Он в самой резкой форме говорил о некоторых людях, которые самым бесчестным образом боролись против него, он называл фамилии. В то время требовалось много гибкости и дипломатии, чтобы тебя не „съели". Но это не все могут и не все хотят совмещать серьезную творческую работу с беспрерывным лавированием. Это лавирование может принести практическую пользу, но росту художника это лишь препятствует. Сталкиваясь с АХРРовцами на различных обсуждениях, я вглядывался в лица тогда еще малознакомых людей, часто холодных, расчетливых и бесталанных. Под вывеской „идейности" спрятались дельцы. Но были и другие, честные, преданные своему делу, но целиком жившие в прошлом, и хотя они пытались писать на современные темы, все получалось вяло, подражательно, бесцветно. Были и эффектные салонные художники, легко приспосабливающиеся ко всему, – лишь бы понравилось.

К 10-летию Октября была устроена первая художественная юбилейная выставка, она называлась Художественной выставкой заказов Совнаркома[12]. Впервые выступили вместе художники разных объединений, в том числе и мы, художники ОСТ. Председателем комитета и жюри выставки был А. В. Луначарский. На этой выставке за живопись было присуждено десять премий, две из них получили ОСТовцы, в том числе я, за картину „Первомайский парад с аэроплана". Тема авиации тогда еще не находила выражения в живописи. Меня же авиация увлекала давно. Я видел в ней новые возможности для художника, кроме того, меня очень интересовал ритм движения. Я писал скоростные поезда, самолеты, людей в кабинах, стараясь передать неизвестное состояние человека в полете. Сейчас мы говорим, как чувствует себя человек в состоянии невесомости, а я помню, как в начале 1920-х годов я впервые полетел. Об этом я хочу написать подробнее.

Как только открылась воздушная трасса Москва – Харьков, я сразу же купил билет. И вот рано утром я уже сижу в самолете, маленьком двенадцатиместном „Доронье". Но, как видно, охотников было еще мало, в салоне нас оказалось трое. Самолет рванулся с места, и я почувствовал, как он оторвался от земли. Это было первое странное и не совсем приятное ощущение. Но в следующее мгновение я увидел, как все на земле начинает уменьшаться, и вот открылась чудесная панорама Москвы. Так неожиданно все это было видно с совсем новой точки зрения. Я не сразу сориентировался и даже запутался – Петровско-Разумовское принял за Сокольники. Я увидел Москву-реку и, пробежав по ней взглядом, наткнулся на переулок, в котором сразу нашел небольшой домик, где жил мой отец. Я ясно представил себе, что там еще тишина и все спят. А по Москве-реке едет малюсенькая лодочка, единственная на всей протяженности реки. И мне так захотелось представить себе этого человека там –



В самолете. Эскиз. 1929
Бумага, акварель. 34,5 x 26

кто же он, почему в такую рань вздумал плыть на своей лодочке? Дальше мои глаза стали пробегать по улицам и переулкам, и я увидел, как из трамвайного парка выехали два трамвая и поехали по пустынным улицам. Видны были и люди, одиночки, совсем мало. Но по Садовому кольцу уже мчались грузовики. Солнце ударило мне прямо в глаза, я повернул голову и увидел сидящего напротив пассажира. Интересно, зачем ему тоже понадобилось обязательно лететь? Я снова стал смотреть в окно. Даже за это мгновение пейзаж совсем изменился. Все очень уменьшилось, домишки стали малюсенькими, улицы лежали тонкими ниточками, и все как-то отъехало в сторону. Еще какое-то время – и появился лес, поля, Москва осталась где-то на горизонте. Мне стало почему-то грустно. Но это состояние рассеялось благодаря новым впечатлениям. Мое внимание приковало огромное колесо нашего самолета с широченной шиной, оно безжизненно висело над бездной, а сбоку я увидел приклеившуюся к колесу зеленую травинку и невольно улыбнулся. Уже близко появились облака, они неслись с поразительной скоростью в противоположном самолету направлении. Но вот они опустились вдруг резко вниз и быстро стали закрывать пейзаж. Мне хотелось еще хоть что-то увидеть на ставшей столь далекой земле, но все затянуло белым, как молоко, туманом, что мне напомнило белый холст. Я почувствовал какой-то внутренний толчок – как видно, новые ощущения рождали новые идеи. Я перестал ощущать время. Но вот самолет резко и круто пошел вниз, и я увидел надпись на земле: „Орел". Как быстро! Я увидел людей, подающих нам сигналы с земли. Но самолет почему-то стал опять набирать высоту. „Вероятно так надо", – и я вновь погрузился в свое состояние. Но вскоре я почувствовал, что самолет начало не на шутку качать и послышались громовые раскаты. Через стеклянную дверь я заметил, что летчик и бортпроводник очень взволнованы. Вдруг самолет резко пошел вниз, и через секунду промелькнули крыши домов, почти под самыми колесами. Легкий удар, толчок, еще толчок. Тишина. Шум в ушах, хотя двигатель уже не работает. Летчик вышел из кабины и стал объяснять нам, что ничего нельзя было сделать, сплошной туман. „Я хотел приземлиться в Орле, но там сообщили, что на пути к Харькову будет хорошая погода. Вот вам и хорошая погода! Не знаю, как теперь отсюда выбраться", – сказал летчик огорченно. Мы все вышли из самолета. Самолет стоял как будто на островке, а кругом – сплошная грязь, болото. Летчик сказал, что мы где-то в Курской области.

Но вот к нам уже бегут люди – три человека. У них мы выяснили, что действительно находимся в Курской области, недалеко от реки Полая, но далеко от железной дороги. Вместе с местными жителями мы пошли осматривать окрестности. Летчик обнаружил возвышение, где было суше, чем везде. Отсюда самолет можно было бы попытаться поднять. Но как дотащить его на это возвышение? Нужны люди, и довольно много. Местные жители пообещали собрать народ из окрестных деревень. Через час к нам уже спешили люди, старики и дети, возбужденные до крайности – еще бы, они впервые видели самолет. Все очень старались, но почва была такой сырой, что несколько раз самолет „клевал" носом, и я заметил, что пропеллер несколько погнулся. Летчик и бортмеханик старались его выпрямить. Но вот мы уже вновь в самолете и, о чудо! Самолет взлетел! Но что это, какая–то странная остановка. Я понял, что мотор замолчал. Но больше подумать ничего не успел, так как мы стали падать с головокру-

жительной скоростью. Открыв глаза, я увидел за окном плотный слой воды. Какую-то долю секунды самолет, видимо, держался на поверхности, а затем вода хлынула в люк, где сидел летчик. Она стала заливать кабину пилотов, и нос самолета мгновенно погрузился в глубину. Мы инстинктивно бросились в хвост самолета, но это не помогло – с бешеной скоростью заливало кабину и салон.

Мы начали разбивать окна. Всем удалось выбраться из уходящего на дно самолета. Из последних сил гребу к берегу. Почти одновременно все пять человек, насквозь мокрые, в пальто, куртках, ботинках вылезают на берег. Мы изумленно смотрим друг на друга. Самолета не стало, как будто его и не было, только спокойная гладь воды. Мы потрясены. Вдруг нам становится смешно, вернее, нас начинает душить смех. Это страшно. Этот смех невнятный и неуместный. И тут мы видим, что к нам бегут люди с перекошенными от ужаса лицами. Холодное осеннее утро, ледяная вода, переживания в таком объеме и в такой короткий срок – я почувствовал смертельную усталость и адский холод. Последним испытанием было дойти до деревни. Стиснув зубы, с помутневшим от холода рассудком, мы, наконец, доплелись. Нам принесли какую-то сухую одежду, но согреться было невозможно. Тогда кто-то побежал за водкой. Нас заставили сначала растереться ею, а потом выпить грамм по 100–200. Но летчик и бортмеханик от водки категорически отказались, они хотели сейчас же собрать народ и вытащить самолет из воды. Мы тоже хотели пойти со всеми, но не могли уже ни сказать слова, ни сделать шага, опьянение наступило полное, ведь мы же еще ничего и не ели с утра.

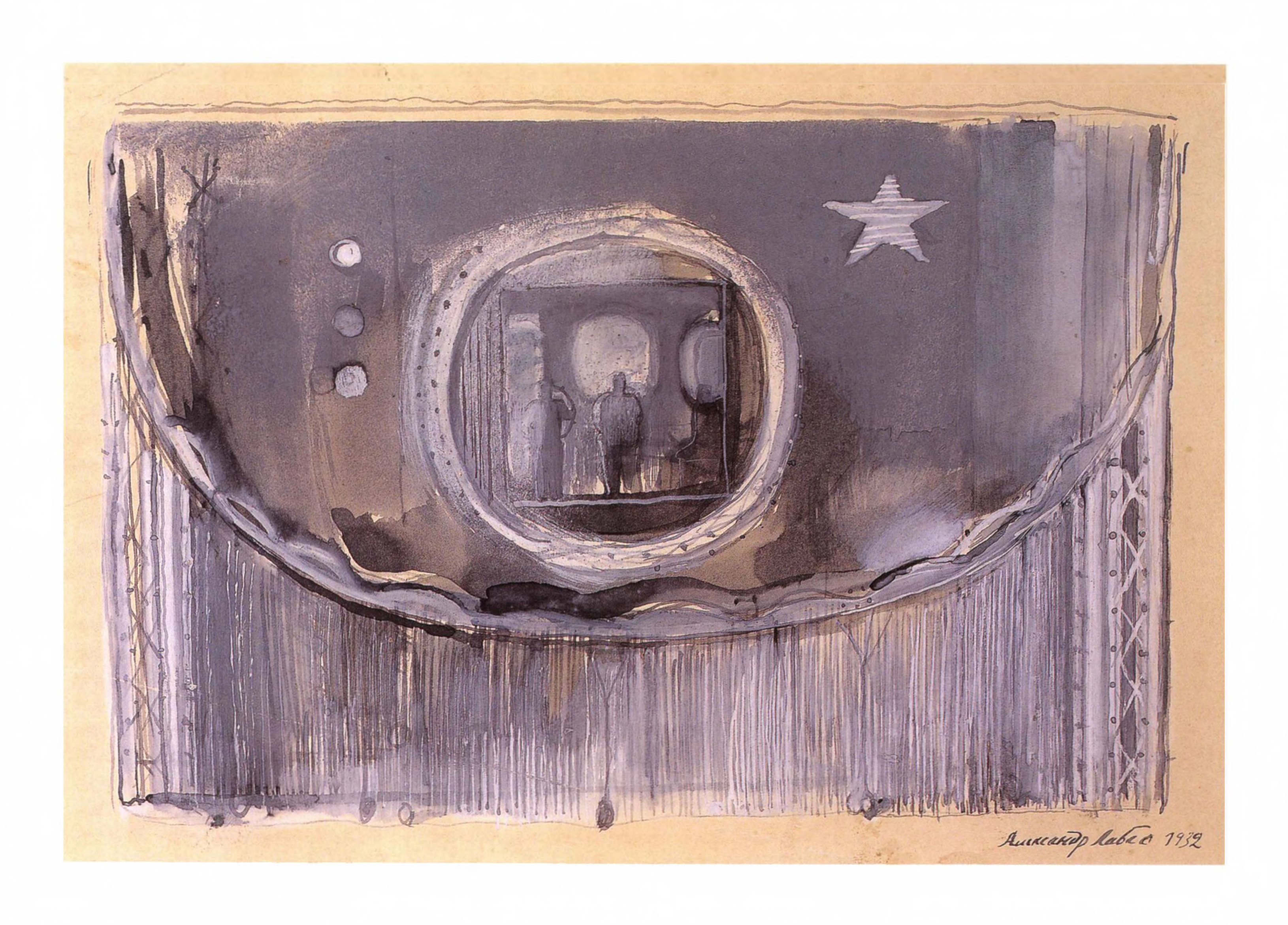
Когда мы проснулись, то с радостью узнали, что самолет удалось вытащить, и нам принесли наши чемоданы, вернее, аквариумы с водой... Я был потрясен мужеством и ответственностью летчика. Ему было лет тридцать пять. Его красивое мужественное лицо с тонкими чертами поразило меня. Мне приходилось видеть такой тип людей в армии на Восточном фронте. Они были действительно героями, чуждыми позы. Нас посадили за большой стол и накормили, люди несли, кто что мог. Я был так тронут, что хотелось вскочить с места и обнять их всех, но я побоялся выглядеть смешным. Тогда я сказал, что я – художник и хочу нарисовать их портреты. Всех это очень заинтересовало, а я быстро стал делать наброски и дарил их. На следующий день нас на телеге отвезли на железнодорожную станцию, и мы уехали в Харьков на поезде. Мои товарищи по несчастью сказали, что никогда больше не сядут в самолет. Я же горел желанием скорее опять испытать эти удивительные ощущения полета. Из Харькова в Москву я, конечно же, летел самолетом.

Ведь раньше не знали, каково состояние пассажира в полете, надо было его почувствовать. У меня не было образцов. Я ни у кого не видел изображения людей в самолете. „На большой высоте", „Летчик", „Пассажиры в самолете", „В дирижабле", „Аэропоезд" – это названия моих картин того времени. Когда я впервые поднялся в воздух, это было большим переживанием: видеть землю сквозь облака с большой высоты, ощущение удивительного спокойствия, философское равновесие. Я помню, что испытал гордость за человека, который поднялся в воздух, победил природу и осуществил грезы Леонардо да Винчи. Ни в какой академии, ни в какой школе не учили художника, как надо писать эти чувства и ощущения преодоления пространства с большой скоростью, какими красками писать, как ими уп-

равлять. Меня это увлекло, и я искал способы, как это выразить. Тогда было много разговоров о теории относительности Эйнштейна, совершившей переворот в науке. Мы проявляли огромный интерес к этой теории, и если не все могли тогда понять, то все же ряд моментов я лично усвоил: пространство и время, искривленное пространство и т. д.

Я люблю Москву, с детства живу в Москве, и очень многое, что легло в основу моего искусства, увидел и почувствовал в этом родном мне городе. Я с самого начала был увлечен современным городом и жаждал передать его жизнь. Молодежь моего поколения горячо интересовалась достижениями науки и техники. Мы вглядывались пристально в настоящее и представляли фантастику будущего. Я вспоминаю, как писал картину „Городская площадь" в 1926 году. Она была завершением многих моих ранних поисков. Изображение Москвы – трамваи, машины, извозчики, колонна пионеров, вдали сквер, дома, Кремль. Я стремился передать жизнь современного города, его внутренний пульс, романтику и поэзию. Почувствовать хорошо знакомые мне и вместе с тем неразгаданные движение и скорость. Машина проехала, люди переходят улицу, каждый торопится по своим делам, со своими мыслями, проблемами, но, вместе с тем, непроизвольно попадают в общий поток движущейся толпы, а затем разбредаются по своим районам, в свои квартиры – островки в океане, где уже каждый живет в своем ритме. Многообразие жизни даже одного большого дома с множеством квартир наше воображение еще может охватить, ну а во всем большом городе теряешься, как если бы смотрел на звездное небо. Словом, было о чем подумать, чтобы найти в живописи те краски и те ритмы, ту композицию, которая выразила бы новые явления жизни современного города. Это были новые задачи для того времени после импрессионизма, открывшего город XIX века.

Еще в 1924 году я как-то встретил Фалька, который предложил мне поработать в театре им. В. Ф. Комиссаржевской с режиссером Н. О. Волконским. Волконский ставил пьесы Сухово-Кобылина „Свадьба Кречинского" и „Дело". Я никак не ожидал такого предложения и усомнился, смогу ли. На это Роберт Рафаилович ответил, что он во мне уверен, все будет хорошо, он уже разговаривал обо мне с Волконским, и тот тоже уверен, что у меня получится. Когда я приехал к Волконскому в театр, он около двух часов излагал мне план постановки – все мне показалось очень интересным, захотелось поскорее взяться за работу. Все было бы хорошо, если бы не один нюанс. Я был тогда очень плохо одет, а в театре все выглядели элегантными и подтянутыми. Особенно косо смотрела на меня администрация, когда я приходил к Волконскому в Малый театр (он там тоже работал). Мой поношенный костюм, брюки в заплатках и просящие каши ботинки явно не соответствовали обстановке... Но меня увлекала работа, и я старался не обращать внимания на косые взгляды. Как всегда, молодому художнику хочется чем-то ошеломить, и я иногда выходил из должных масштабов. Будучи человеком тонким и деликатным, Николай Осипович не хотел останавливать моего творческого порыва и старался находить наиболее безболезненные для меня выходы. Он вызывал машиниста сцены и говорил ему: „Вот что предлагает нам сделать Александр Аркадьевич, это очень интересно". Машинист задавал вопросы, а потом мрачно заявлял, что на нашей сцене этого нельзя осуществить. Но я не мог успокоиться и на сле-



Эскиз к спектаклю „Армия мира"
в театре им. М. Н. Ермолаевой. 1932
Бумага, акварель, белила. 20 x 29,5

дующий день приносил новое решение. Опять возникал спор с машинистом сцены, опять Николай Осипович говорил: „Придется нам отказаться, Александр Аркадьевич, хотя это очень интересная у Вас идея". Наконец я понял всю игру и, оценив деликатность Николая Осиповича, нашел выход, достаточно простой для исполнения задуманного. Николай Осипович был очень доволен.

В дальнейшем меня часто приглашали работать в театре, но я старался делать не больше двух постановок в год, так как на это время приходилось останавливать работу в живописи, что для меня было просто невозможно.

После спектаклей в театре им. В. Ф. Комиссаржевской я был художником спектакля „Армия мира" в театре им. М. Н. Ермоловой. Это был спектакль о дирижаблестроении. Я много времени провел в конструкторских бюро, изучал дирижабли, снаружи и внутри. Под впечатлением этого я написал картину „Первый советский дирижабль", которая была вместе с другими моими работами на выставке в Питсбурге в институте Карнеги [13].

В 1928–1929 годах я работал в Минске над постановкой спектакля Эрнеста Толлера „Гопля, мы живем" (режиссер Борис Норд). Для меня было неожиданностью, что Минский театр решил дать премьеру этого спектакля в Витебске. За две недели до премьеры я приехал в Витебск. Работали днем и ночью, шли репетиции, монтировки, и я не мог вырваться посмотреть город. Премьера прошла с успехом, моя работа тоже была принята очень хорошо.

В раннем детстве я с отцом был в Витебске. Тогда там еще жил мой прадед, ему было далеко за девяносто, и он больше всех запомнился мне. Он родился в 1813 году, то есть спустя год после наступления французов. Давно, не правда ли? Ну, а мне вот уже больше восьмидесяти. Почти два века прожили мы с моим прадедом с фамилией Лабас. Кроме родственников, я никогда никого не встречал с такой фамилией. Почему меня это заинтересовало в зрелом возрасте? Я стал больше придавать значение наследственности в творчестве художника. Меня интересует, откуда возникли те или иные чувства, ощущения, кроме тех, которые я мог накопить своим опытом и наблюдениями. В нашем подсознании возникают идеи и образы, видение которых нам дано природой с отдаленных времен, мы с ними рождаемся, как с инстинктами. Впрочем, это только мои туманные соображения.

После премьеры и короткого отдыха я пошел смотреть город, в котором жили мой прадед и мой дед. Здесь родился и мой отец. Он часто вспоминал свои детские годы, Западную Двину. Отец мой был тогда еще совсем молодым, горячим, восторженным, жизнерадостным, с богатым воображением, что сказывалось на всем, что он делал, в особенности в его игре на скрипке. Я был чувствителен к искусству даже в самые ранние годы, и его игра глубоко трогала меня. И вот я бродил по городу и окрестностям, по берегам Западной Двины, невольно вспоминая рассказы отца, и как будто слышал его скрипку. Все мне казалось сновидением – и крепкие, богатые дома, и трущобы бедняков, с множеством детей, радостных, несмотря на такую бедность. Мне встречались длиннобородые старики торжественного вида, верующие в своего Бога, который решает, кому жить в роскошном доме, а кому в развалинах. Тихая радость была у всех на лицах. Какими-то завороженными мне казались идущие навстречу люди. В чем же дело? Тут я вспомнил, что был праздничный день. Так вот чем мож-

но объяснить это торжественное небесное спокойствие и таинственную радость на лицах стариков, детей и очень красивых девушек. Сердце щемило от этой вековой бедности и от стойкости и красоты людей. И я понял, что должен и могу выразить все, что почувствовал тогда. Так родилась в 1928 году картина „Город на Западной Двине". В 1976 году она была приобретена Государственным Русским музеем.



Разработка картины „Выставком выставки к 15-летию Советской власти". 1970
Бумага, акварель, перо. 30 x 42

Выставка к 15-летию Советской власти

Теперь я хочу вспомнить о том, как проходила подготовка к выставке „Художники России за 15 лет", которая была сначала в Ленинграде в Русском музее, а потом в Москве[14]. Я был членом экспозиционной комиссии, и мы выехали в Ленинград вместе с Грабарем, Сергеем Герасимовым, Купреяновым, Истоминым, Кузнецовым, Богородским и другими. Много интересного рассказывал тогда Игорь Эммануилович Грабарь о Серове, Левитане, Репине, Коровине, Петре Ильиче Чайковском. Я удивлялся, как он может все помнить, ведь прошло более тридцати лет, но теперь не удивляюсь: картины далекого прошлого встают передо мной с поразительной четкостью.

Из молодых, не АХРРовской группы, я был один, и мне постоянно приходилось не на шутку бороться с захватническими замашками Богородского, и мои отношения с ним обострились. Но он обладал способностью после „драки" подойти и сказать: „Ну, ладно, Саша, поругались, а теперь пойдем обедать". И при этом смеялся. Смеялся и я. Но потом понял, что слишком легко попадался на его удочку. Федор Богородский, Федя, как мы его звали, со многими дружил. Безусловно, это была яркая личность, но с большими недостатками.

Во время развески всем бросилось в глаза, что картины Лентулова, Кончаловского, Шевченко, Кузнецова, Петрова-Водкина и наши, бывших ОСТовцев, выглядели светлее и праздничнее, а работы бывшего АХРР оказались более темными, даже мрачными. Это заметили все, поэтому Федя Богородский захотел полностью изменить экспозицию. Но Грабарь категорически отказался, сказав, что дело не в развеске, а в живописи, которую АХРРовцы строят только на светотени.

Во время выставки мы жили в номере гостиницы вчетвером: Сергей Герасимов, Андрей Гончаров, Федя Богородский и я. Сергей Герасимов принадлежал к старшему поколению, ему было 47–48 лет, и он не был еще так широко известен. Он говорил нам, что мы молодые, а ему уже много лет. В то время мне действительно казалось, что много, – настолько все относительно.

Открытие выставки Бубновым было торжественным. Красные ковровые дорожки были разостланы во всю длину залов и на лестницах, много было цветов. Оформлением выставки занимался художник Щуко, сын архитектора. Когда разрезали ленточку, все бросились в залы. Выставка была очень полной и интересной, на ней были представлены все течения, вплоть до Филонова и Малевича.

Ленинград чествовал художников. Ленинградский совет устроил нам банкет в „Астории", банкет в Академии художеств. Много было встреч, разговоров, шума, много было выпито и вина. Был случай, когда мы после банкета шли ночью в гостиницу из Академии художеств, и то ли из-за ленинградского тумана, то ли из-за тумана в голове долго блуждали шумной толпой по набережной, восторгались красотой Ленинграда и никак не могли перейти на другую сторону Невы – мосты были разведены.

В эти годы я был в особенно дружеских отношениях с Истоминым, ведь я пять лет преподавал с ним. Мы часто гуляли с ним и с Осмеркиным, и тот несколько раз заводил нас в какие-то маленькие портовые закусочные и ресторанчики. Там было много матросов, стоял дым столбом, играли в бильярд, словом, „вангоговская" обстановка. За столиками сидели женщины, с ними седые пожилые морские волки. Мы были в приподнятом настроении, нам все хотелось написать – корабли у набережной, мосты через Неву с Петропавловской крепостью, эту харчевню с ее посетителями.

Дальше события нашей жизни перенеслись в Москву. Переезд в поезде, вероятно, был самым веселым, какие только могут быть. Ехали почти одни художники, и если пройтись по вагонам, можно повидать было всех московских художников. Многих теперь уже нет, а те, кто тогда были молодыми, сегодня уже старики.

Борьба с „формализмом"

После выставки в Ленинграде художники бывшего АХРР почувствовали, что потерпели неудачу, и когда началась подготовка к выставке в Историческом музее в Москве, постарались сделать все по-иному. Они сняли большие картины всех противоположных им художников. В Москве Федя Богородский мог делать все, что ему хотелось. Неожиданно выставку посетил Горький. Во время беседы с ним Богородский всячески старался завести разговор о формализме: „Как Вы думаете, Алексей Максимович, эти работы формалистические? Вот видите, как это написано". Горький тогда ответил ему резко: „Я не репортер, я не могу так бегло посмотреть и сказать свое мнение, это не так просто. А потом я знаю, что Вам нужно. Будете потом говорить, что Горький так сказал".

Это время совпало с созданием Московского отделения Союза советских художников. Впервые художники оказались все вместе при подавляющем большинстве художников из АХРР и РАПХ. Вскоре нас начали обвинять в формализме и других придуманных ими идиотских грехах. Эти бездарные карьеристы считали, что если они обольют грязью Кузнецова, Фаворского, Петрова-Водкина и других ищущих, творческих художников, то это для них выигрыш, их это возвышает. Как комару, если он искусает слона, может показаться, что он чего-то стоит – он ведь победил великана, он герой. Таких „героев", к сожалению, было много. Большой урон нанесли эти мерзавцы нашему искусству. К сожалению, это продолжалось и после культа личности Сталина, значит, проблема глубже.






Почти нет больших художников, которые не пострадали бы от герасимовской клики. Александр Герасимов сосредоточил в своих руках абсолютную власть, но он один не смог бы причинить столько зла, у него было много помощников. А когда Герасимов слетел, все его прихлебалы тут же от него отвернулись. Помню, он жаловался, что он, как Рембрандт, остался в полном одиночестве. Насчет одиночества может быть и верно, а вот насчет сравнения с Рембрандтом – нелепый анекдот.

Был такой случай. У Татлина хотели отнять мастерскую, кстати, маленькую, в мансарде. Он мне с возмущением рассказывал, как кое-кто для этого старался и все было уже подготовлено. К счастью, вмешался архитектор Руднев, это решение сумели отклонить в высших инстанциях, и Татлину об этом сообщили. Спустя день Татлин встретил художника Ряжского, и тот сказал ему, что они, мол, подумали и решили все-таки оставить ему мастерскую. Татлин не стал говорить, что ему все известно из других источников, и ответил Ряжскому: „Ну конечно, я так и думал, что Вы не такие уж совсем плохие люди, чтобы отобрать у меня мастерскую". „Не совсем плохие люди, – с горечью смеялся он, – ты представляешь, Шурочка, какие подлецы. Мы, мол, подумали. Этим мерзавцам дали по рукам, вот они и подумали".

В 1935 году я получил от Комитета выставки „Индустрия социализма" командировку в Севастополь. Обстановка в искусстве становилась все трудней и трудней. Многие мои товарищи уходили в театр. Петр Вильямс, Юрий Пименов, Александр Тышлер, Борис Волков. Я тоже сделал несколько вполне удачных постановок в театрах, но не мог уйти полностью в эту деятельность, потому что чувствовал, что это мешает мне в моей основной работе – живописи.

Итак, я выехал в Севастополь, но по пути заехал в Ялту, в Алупку, в дом творчества.

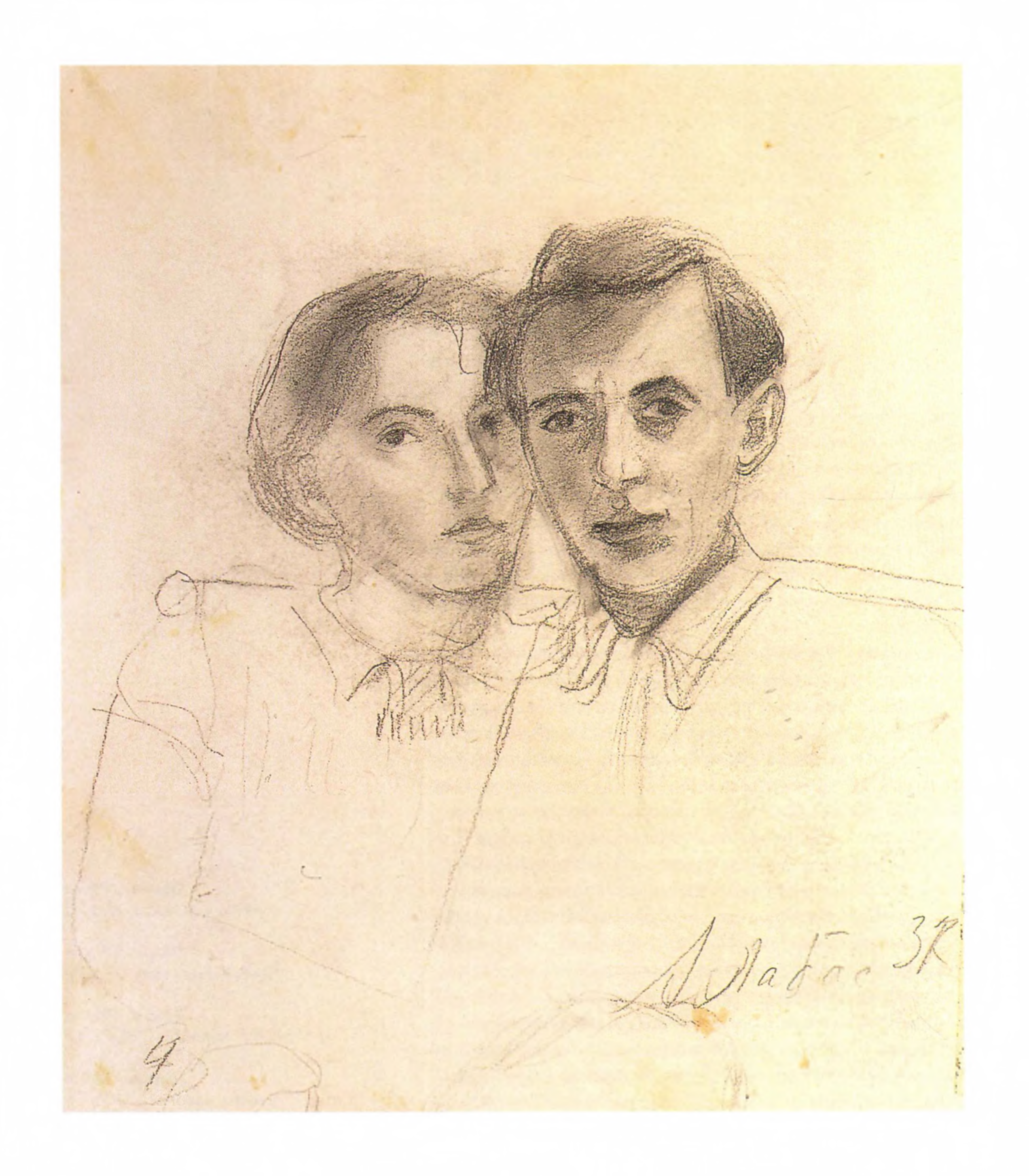
Я еду на машине по извилистой крымской дороге. Утро. Какое это чудо – море. Я вдыхаю чистый морской воздух, у меня кружится голова. Я вновь хочу жить. Последнее время я чувствовал себя маленькой лодочкой во время урагана. Состояние безысходности и тоски. Живо-

Шарж. 1950-е
Бумага, карандаш. 27 x 20

Шарж. 1950-е
Бумага, карандаш. 27 x 20

Шарж. 1950-е
Бумага, карандаш. 28,5 x 14

Шарж. 1950-е
Бумага, карандаш. 25 x 18



Двойной портрет (с Леони). 1937
Бумага, карандаш
22 х 19

пись, та область искусства, к которой у меня была всегда страстная и беспредельная любовь, оказалась в руках людей темных, порочных, с низменной психологией, неталантливых дельцов, спекулянтов от искусства, крепко держащихся вместе. Я тогда уже почувствовал, что это может длиться долго и нанесет нашему искусству и наиболее даровитым творческим людям непоправимый урон, а в некоторых случаях даже гибель. Больше всего я переживал, что даже талантливые художники не выдерживали этого натиска и шли на компромисс, а иногда и на предательство. Зная свою неуступчивость и откровенность, я не мог строить никаких иллюзий, понимая, что под видом высоких идеалов наступает реакция на долгие годы.

И вот я увидел море, и как будто вновь блеснула надежда и захотелось жить и творить, и я понял, что никогда и ни за что не пойду в искусстве ни по какому пути, кроме того, в котором я уверен, и только своей дорогой.

Неожиданно я познакомился с молодой художницей из Международного бюро революционных художников МОСХ, немкой, которая закончила в Германии Баухауз, училась у Василия Кандинского и Пауля Клее и приехала в Советский Союз вместе с группой выпускников Баухауза во главе с их директором Ханнесом Майером. Она почти не говорила по-русски, а я хоть и занимался в детстве немецким языком с моей няней-немкой, но здорово его подзабыл. Все же каким-то образом мы понимали друг друга, и нам было вместе необыкновенно хорошо. Это событие перевернуло всю мою жизнь. У меня были определенные обязательства в прошлом. Я имел сына в Свердловске от первого брака, который, к сожалению, очень быстро распался, и в Москве у меня был совсем еще маленький сын Юлий. Личная жизнь складывалась не так, как мне хотелось бы. Встретив Леони, я понял, что это не просто увлечение – казалось, что мы всегда были вместе. Я успевал много работать, легко и хорошо. Иногда было такое чувство, что жизнь можно остановить, чтобы всегда видеть эти горы, море, небо и всегда быть вместе. Но невозможно остановить даже миг. ...А вот на картине можно, и я много писал тогда, останавливая это чудное счастливое время.

У моей Леони, я это сразу заметил, была способность быстро угадывать, в чем причина моих переживаний, страданий, мук. Она решительно все понимала, и это приводило меня в равновесие.

Несомненно, в моем искусстве не могло не отразиться любое чувство, переживание, мои увлечения в разные годы, и, конечно, оно во многом биографично. Я терпел в личной жизни не одно крушение, пока не встретил в 1935 году Леони. С 1936 года Леони – моя жена.

При близости и любви как бы замедляется время и даже, кажется, совсем останавливается, наступает самое счастливое мгновение в жизни, и подсознательно его жаждешь остановить. Слияние физического и душевного в одну неделимую гармонию – это самая высокая ступень чувств и ощущений, это поразительная ясность в неясности чувств, в тумане зарождения, это вершина и основа возвышенного творчества. Как радостны мгновения, счастливые, волнующие и беспечно свободные, всеохватывающие своим проникновением в тайны Вселенной. Человеческое тепло с любовью и страстью, сердечное тепло любящего сердца, восхищение близостью любимого человека, соприкосновение, улыбка, глаза – как



На Байкале. 1937
Из серии „Байкал"
Бумага, акварель. 31 x 44

много они говорят. Формы, линии, какая божественная музыка во всем, если есть любовь, чистая, ясная, благородная. Как возвышает она человека, как высоко он поднимается.

В 1937 году мы с Леони поехали на Байкал. О Байкале мне многие рассказывали, но там я понял, что это нужно увидеть самому. Мягкий пепельно-молочный тон, холодноватые, перламутровые переливы его в небе, волнах и диком береге, среди рыбацких лодок. Кольцо гор окружает серебристо-голубоватым силуэтом водное пространство. Иногда ослепительный его отблеск сквозь молочный туман колеблется перед глазами, сужаясь и уходя к горизонту. Высокие деревья – ели, сосны, прямые и наклонные, прикрывают и открывают дали. Как сочетаются мягкость, нежность и суровость природы! Могучие деревья темным массивом закрывают пространство, ничего не видно, но вот они раздвинулись, как занавес, и пред глазами поэтичный, сказочный, полуреальный пейзаж – озеро Байкал, сновидение и явь... С лодки доносится песня, вдоль берега скачет всадник в военной форме.

Два месяца я работал на Дальнем востоке, на Байкале и на Амуре под Хабаровском. Это был страшный 1937 год. Мы не могли понять происходящих событий и находились в постоянной тревоге. Мой старший брат был обвинен и расстрелян. Уничтожены тысячи ни в чем не повинных людей. Как такое могло случиться? Где было взять силы, чтобы работать? Наверное, работа и давала мне силы жить, выстоять в этот страшный период, пережить все трагедии. Мое искусство всегда было главным в моей жизни. Вечное искусство, которое переживет тиранов и злодеев, да и самих создателей этого искусства...

Война 1941 года. Москва

В 1941 году я был командирован в Тарханы для участия в подготовке выставки к столетию со дня смерти М. Ю. Лермонтова. Главным в юбилейном комитете был Ираклий Андронников. Была очень холодная погода, и я писал усадьбу и парк, замерзая на ветру. В склепе, где похоронен Лермонтов, директор зажег свечи, я долго оставался там один и сделал несколько акварелей. Я как будто перенесся на столетие назад, такая там была особенная обстановка. Выставка должна была быть открыта в Историческом музее. В воскресенье я собрался пойти в Исторический музей, но услышал по радио сообщение В. М. Молотова о том, что немцы перешли нашу границу. Еще не сразу я осознал, что произошло. Не хотелось в это верить. Война! Я вышел на улицу. Все было неузнаваемым, все как будто переменилось мгновенно. Люди, их лица, все куда-то торопились, суровые, мрачные, подавленные. В Историческом музее я встретил Суетина, Эндера и Рождественского. Разговоры были короткими. Вдруг все показалось таким далеким – последние дни, вчерашний день и даже сегодняшний до этого рокового сообщения.

Я люблю Москву, с детства живу в Москве, и очень многое, что легло в основу моего искусства, я увидел и почувствовал в этом родном мне городе, в его романтике, поэзии и в драматических событиях, свидетелем которых я был. Революция 1917 года, а затем Великая Отечественная война – все прошло перед моими глазами в Москве, было глубоким переживанием и нашло отражение в моих картинах.

Начались налеты на Москву. Черная ночь, зашторены окна, диагонально перекрещены стекла. Начинают визжать, завывать звериным воем сирены. Дети, старики и женщины спускаются в бомбоубежище, в подвал нашего большого дома на Мясницкой. Мы, мужчины, поднимаемся на крышу. Я отвечаю за угол дома, рядом со мной – Петр Васильевич Митурич. Спицами прожекторы освещают небо, перекрещиваются – фантастическое зрелище. Слышится гул моторов самолетов. Одновременно с сильным гулким ударом меня ослепило ярким огнем. Что это – бомба? Она пробила крышу и застряла, и висит наверху, и в разные стороны расплескивает огонь. Он совсем рядом. Я отодвигаюсь, как могу, и пытаюсь сбить ее лопатой. Только бы успеть! Сбил! Быстро засыпаю ее песком, еще и еще. Так почти каждую ночь осенью 1941 года я дежурил на крыше. А утром, когда по радио сообщали, что воздушная тревога миновала, возвращался в мастерскую и работал. Так родилась серия „Москва в дни войны".



Тарханы. Дом Арсеньевых. 1941
Из серии „Лермонтово"
Бумага, акварель. 28,5 х 40



Воздушный бой. 1941
Из серии „Москва и
Подмосковье в дни войны"
Бумага, акварель. 35 x 53

Международный молодежный фестиваль. Москва

Международная студия во время фестиваля в Москве. Сегодня с утра я писал негритянку; ее темная кожа удивительно красива своей особой красотой. Как жалко, что мне удалось занять хорошее место только к концу. Я тороплюсь. У нее формы все отчеканены, и вместе с тем есть какая-то приятная мягкость. Она чувствует, что мы все к ней расположены и улыбается нам, показывая свои ослепительно белые зубы. Она говорит по-французски. У нее накидка цвета кобальта, голова прикрыта тоже ярко-голубым, удлиненным кверху беретом, и от этого лицо приобретает фиолетово-коричневый, едва уловимый золотистый оттенок. У нее большие серьги-бусы. Какой это уже удивительно законченный портрет в натуре. А вот как его написать? Но я, кажется, нашел нужный ход, и работа пошла быстро. Я уже перехожу к проработке, вглядываюсь в глаза, губы, подбородок. Несколько сильных ударов и этюд, по-моему, зазвучал. Еще немного, дорога каждая секунда. Я вдруг почувствовал усталость, но после небольшого перерыва – вновь необыкновенный прилив сил.

Нам позирует итальянка. Мне кажется, эта девушка – сама Италия, в ней выражен дух этой страны. Я ее рисую сангиной и черной краской, это подходит для нее. В перерыве я вышел на воздух. Вокруг студии было много народа, много разговоров, споров. Но я их не слушал, я был поглощен своими мыслями о работе. Нам обещали привести сегодня знаменитую египтянку-танцовщицу, и я настраиваюсь и жду ее с нетерпением. К концу дня она у нас появляется – молодая красивая египтянка. Ее окружает шумная толпа фотографов, кинооператоров. Они на нее бесцеремонно наступают со всех сторон, заставляют встать, сесть. Видно, она уже привыкла и не испытывает неловкости, но и большого удовольствия тоже, но она мило всем им улыбается. А мы в нее вцепились глазами. Она одета по-европейски, это ей очень идет, но жалко, что так. Вот появляется рослый египтянин, становится между ней и всей компанией и предлагает закончить съемки. Я не знаю, кто он – этот верный ее телохранитель, во всяком случае, он всю дальнейшую организацию взял на себя, распоряжался, командовал, где ее поставить, где можно переодеться. Мне удалось устроиться не очень далеко, и через десять минут она явилась в прозрачной одежде, слегка прикрывающей ее удивительное по красоте тело. Мы как зачарованные впились в нее глазами. Высокий египтянин очень беспокоился за нее, не холодно ли ей, не больно ли стоять босиком. Она успокоила его легким движением головы и каким-то певучим словом. И вот она подняла руки вверх. Очевидно, это движение из танца. Конечно, это было превосходно, но я сразу подумал, что она так быстро устанет. Мы пробовали объяснить ей это, но она только мило улыбалась. Я понял, что она неопытна в позировании. И вот мы уже рисуем. Но прошло минут пять, и она почувствовала, что все не так просто, как кажется, и опустила руки вниз и виновато, как девочка, улыбнулась... Мы тогда решили предложить ей, пока мы сделали еще не так много, переменить позу, но девушка оказалась упрямой и отказалась, создала себе во время позирования пытку. Но она, как видно, решила умереть, но не отказаться и нам допозировать, Но мы сами чувствовали, что нужно сократить сеанс, насколько возможно. Под конец она могла поднимать руки только на очень короткое время. Но все-таки мне удалось ее нарисовать, и я был очень рад этому.



Гости из разных стран приехали в Москву на фестиваль. 1957
Из серии „Фестиваль"
Бумага, акварель, белила. 49 x 70,5

После сеанса она нам танцевала. Мы подмели пол и обступили ее. Она привела нас в неописуемый восторг. Из всех древних культур я всегда любил Египет несоизмеримо больше всех, более того, я чувствовал его каким-то родным, издалека знакомым, мне даже кажется, что если бы мне сказали, что мои предки египтяне, я бы ни на минуту не усомнился в этом. И когда я увидел ее в танце, мне показалось, что я перенесся через века и тысячелетия. И то, что я видел – это было и реальностью, и далеким сном. Восхитительная ее фигура то оживала, как бы просыпаясь, начинала осязаемо существовать, совсем близко, рядом, то вдруг замирала, движения менялись, делались менее подвижными, и постепенно она застывала, как изображение, и вы видите прямо и в профиль цветной рисунок, условно и рельефно, таинственно и жизненно.

Панорамы. Диорамы. Синтез искусств

Работая в театре, я часто думал об искусстве, где художник мог бы всем управлять, то есть быть в своем роде постановщиком, дирижером оркестра, управлять светотехникой, быть автором полноценного произведения, в которое входили бы скульптура и архитектура – синтез искусств единой композиции, и которое строилось бы на гармоническом решении, а иногда контрастном противопоставлении, такое объемно-пространственное синтетическое искусство, где используются разные материалы, фактуры – например, цветное стекло, камень, дерево, металл и новые материалы, цвет и свет и различные краски, и материалы различной прозрачности, по-разному отражающие свет.

Я часто думал о том, как подойти самостоятельно художнику к синтетическому искусству. Провести ряд работ мне помог неожиданный случай, который убедил меня в правильности некоторых поставленных вопросов. Случилось так, что ко мне приехал в мастерскую молодой человек, он мне сообщил, что в главном павильоне Всероссийской сельскохозяйственной выставки сейчас идет заседание, там решается один важный вопрос о центральном зале, и меня просят срочно приехать, внизу ждет машина. Я очень удивился, так как тогда со стороны властей отношение ко мне и многим другим художникам, обвиненным в формализме, было, скажем прямо, не очень теплым...

Когда я приехал на заседание, там стоял невообразимый шум от разгоряченных споров. Я обрадовался, увидев там художника Лазаря Лисицкого, который всегда очень ценил меня как художника, и я подумал, что это, наверное, его инициатива – меня пригласить. Он меня тут же представил директору павильона Урицкому, который был тогда и редактором „Крестьянской газеты". Лисицкий был художником главного павильона. Было предложение создать панорамы одиннадцати союзных республик, вернее, диорамы. Тут же на собрании были высказаны сомнения в том, что это можно сделать. И действительно, трудно представить, как это можно исполнить, если рассматривать это задание с точки зрения обычных панорам и диорам, которые, как правило, строятся на перспективе с одной точки зрения, на иллюзорной живописи и натуральном первом плане (его называют предметным планом). Это обычно бу-



Эскиз диорамы Грузии для зала Конституции Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. 1937–1940
Бумага, акварель. 17,5 x 35,3



тафория, объемно выполненная в виде муляжа. Трудно было спорить с этим, но Лисицкий, хотя и не имел еще представления, как это сделать, почему-то держался за эту идею.

Как я потом узнал, эту работу предлагали многим художникам, но все отказывались, не видя реальных путей. Ну как, например, можно показать на одной диораме РСФСР, с одной точки зрения, где Москва, где Ленинград, Свердловск, Томск, Арктика – и тут же сельское хозяйство, народ, исторические даты и т. д.? Мое воображение разыгралось в направлении синтеза. Я люблю трудные проблемы, и у меня уже на собрании стали рождаться идеи. Я негромко сказал об этом Лисицкому: „Сейчас я не смогу ответить, как буду это делать, но твердо заявляю, что беру на себя выполнение панорам одиннадцати союзных республик". Он очень обрадовался и сказал, что уверен во мне. Комиссия не очень доверчиво отнеслась к моим словам, но Лисицкий стоял на своем. И вот этот случай оказался началом моей многолетней работы в области искусства диорам. Я вынужден сохранить это название, хотя оно меня никогда не удовлетворяло. Я в своих работах ставил другие задачи, я исключал муляжный план и иллюзорное натуралистическое решение и строил все на синтезе искусств, на сопоставлении скульптуры, барельефа, витража – в металле, чеканке, дереве, майолике, фреске. Я также широко использовал светотехнику и в известных случаях пользовался автоматикой, сочинял и изобретал. В каждой новой работе я углублял эти задачи. Я приобрел большой опыт и имел возможность искать и экспериментировать. Как всегда, на пути было много препятствий, но мне удалось осуществить большое количество крупных диорам на Всероссийской сельскохозяйственной выставке, в Главном и Узбекском павильонах. Еще до войны я был автором большой диорамы „Артек", которая демонстрировалась в 1939–1941 годах в Советском павильоне на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Первый план этой диорамы был мной спроектирован как фонтан, выполненный в бронзе и камне. Диорамы для этого павильона были созданы художниками Федоровским и Яковлевым („Дружба народов"), Шифриным („Старая и новая деревня"), Рабиновичем („Курорты"). К сожалению, не были осуществлены интересные эскизы диорам Фаворского и Истомина, очень выразительные, как мне запомнилось.

Эскиз панно „Авиация СССР" для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже. Вариант. 1937
Бумага, акварель, белила. 12 х 40,5



Эскиз панорамы „Артек" для Всемирной выставки в Нью-Йорке. 1938
Бумага, акварель, белила. 25 х 25

[1] 1-е Государственные свободные художественные мастерские (СВОМАС) были созданы в 1918 году на базе Строгановского художественно-промышленного училища, 2-е – на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В 1920 году, путем слияния 1-х и 2-х Свободных мастерских, образован ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские).

[2] Декретом Совета Народных Комиссаров от 29 октября 1918 года галерея С. И. Щукина была объявлена государственной собственностью. Чуть позднее, декретом от 19 декабря 1918 года, было национализировано собрание И. А. Морозова. Галерея Щукина вскоре после национализации была преобразована в Первый музей новой западной живописи и открыта для посещения в бывшем доме Щукина по Знаменскому переулку, 8. Собрание И. А. Морозова составило основу Второго музея новой западной живописи, открытого 1 мая 1919 года в морозовском особняке на Пречистенке, 21. Щукин покинул Россию в конце 1918 года, Морозов – летом 1919.

[3] Частная студия живописи и рисунка И. И. Машкова существовала в Москве в 1904–1917 годах. Некоторое время там преподавал и П. П. Кончаловский. Лабас посещал студию Машкова в 1916 году.

[4] ОСТ (Общество станковистов, Московское общество художников-станковистов) основано в начала 1925 года выпускниками ВХУТЕМАС, преимущественно учениками В. А. Фаворского и Д. П. Штеренберга. Устав ОСТ, зарегистрированный в 1929, декларировал следующие позиции объединения: „а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; б) отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма; в) отказ от псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета; г) революционная современность и ясность в выборе сюжета; д) стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; е) стремление к законченной картине".

В 1931 году в результате раскола часть художников (Васильев, Вильямс, Вялов, Костин, Лучишкин, Пименов и другие) покинула общество, официально объяснив это тем, что „прежняя практика, протекавшая в условиях старого ОСТ, носила в себе элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач социалистического строительства". Они организовали объединение „Изобригада". Еще раньше, в 1927 году, из общества ушел Дейнека. В правление оставшейся части ОСТ вошли Штеренберг, Лабас и Тышлер. Объединение ОСТ существовало до 1932 года.

[5] Выставка „Современное искусство СССР" проходила в 1933 году в Сан-Франциско, Чикаго, Филадельфии и Нью-Йорке.

[6] Основано весной 1919 года группой выпускников 1-х Государственных свободных художественных мастерских, преимущественно учеников Г. Б. Якулова и А. В. Лентулова. Распалось в 1922 году.

[7] А. И. Замошкин был директором Государственной Третьяковской галереи в 1941–1951 годах.

[8] Музей при Институте художественной культуры (ИНХУК, 1920– 1924). Выставка, о которой пишет Лабас („1-я выставка проекционистов"), состоялась в декабре 1922 – январе 1923 года.

[9] АСНОВА – Ассоциация новых архитекторов, художественное объединение (1923–1930).

[10] РАПХ– Российская ассоциация пролетарских художников, существовавшая в 1931–1932 годах в Москве. Создана по инициативе АХРР–АХР.

[11] АХРР – Ассоциация художников революционной России (с 1928 года – Ассоциация художников революции), самое многочисленное художественное объединение 1920-х годов, пользовавшееся офици-

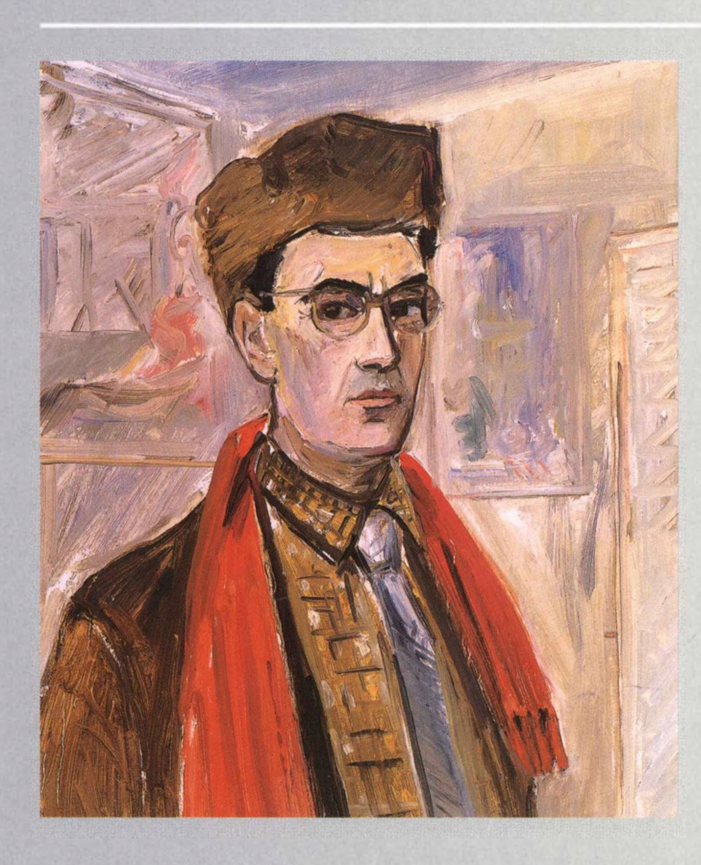
альной поддержкой властей. Создана в 1922 году в Москве. В ее состав вошли, в частности, бывшие члены Товарищества передвижников и Союза русских художников. В декларации АХРР акцентировалась приверженность реалистическому методу в искусстве и „сюжетно-тематический подход". Существовала до 1932 года.

[12] Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции была открыта в Москве в январе 1928 года.

[13] XXX Международная выставка живописи проходила в в 1931–1932 годах в США – в Питсбурге, Балтиморе и Сент-Луисе. В Питсбурге она была открыта с 15 октября по 5 декабря 1931 года.

[14] Юбилейная выставка „Художники РСФСР за 15 лет" была открыта в Государственном Русском музее в Ленинграде 13 ноября 1932 года и в Государственном Историческом музее в Москве – 27 июня 1933 года. Это была одна из крупнейших выставок советского искусства 1930-х годов: в ней участвовали 357 художников и было представлено 2824 произведения.

Современники



ПЕТР ВИЛЬЯМС

Насколько я помню, первая встреча с Петей Вильямсом была во дворе ВХУТЕМАС на Рождественке. Мы, учащиеся, большой группой стояли во дворе, и наш профессор А. В. Шевченко, с его исключительным остроумием, рассказывал нам что-то очень интересное. Я помню, мы очень смеялись. И вот, в самый разгар нашей беседы к нему подошла женщина. Он с ней поздоровался, на полуслове прервав разговор. Женщина была с мальчиком в коротких штанишках, с большой тетрадью для рисования в руках. А. В. Шевченко был очень внимателен к этой женщине. Я слышал, как он попросил мальчика показать рисунки, стал медленно перелистывать тетрадь и одобрительно кивнул несколько раз, затем задал какие-то вопросы. По тому, как мальчик держался при разговоре с профессором Шевченко, видно было, что он хорошо воспитан, и хотя стоял навытяжку, все же не терялся и твердо отвечал на вопросы. Он мне почему-то очень понравился. Рисунки издали тоже показались интересными. Этот мальчик был Петя Вильямс, с которым в дальнейшем я познакомился и подружился. Он глубоко и прочно вошел в мою жизнь.

Петр Вильямс. Я его ценил как очень талантливого художника и дружил с ним. Он умер рано, в разгар новых замыслов, творческих поисков и замечательных достижений.

Вероятно, ему было 18–19 лет, когда я с ним опять встретился. Высокий, худой, стройный, подтянутый юноша. Своеобразно красивый, с выразительным движением рук – во всем чувствовалась артистическая натура. При внешне холодноватой внешности он был человеком на редкость горячим. Вильямс имел хорошую подготовку к живописи и к рисунку, чувство меры, смелость, размах. Не так просто молодому художнику в 23–24 года поставить большой холст и с натуры широко написать портреты Мейерхольда, Охлопкова, Мартинсона, а позже Станиславского. Мы с ним охотно показывали друг другу свои картины на всех стадиях работы. Нам было всегда интересно поговорить о живописи. Мы много работали в жюри выставкомов. Нас также сблизило время и обстановка. Когда мы работали для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 году, Вильямс писал панно „Танцы народов", мое панно было посвящено авиации СССР. Наши холсты мы писали в помещении Московского университета. С утра до позднего вечера мы были вместе.

Автопортрет в меховой шапке. 1965
Картон, масло. 70 x 50

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

Это было в 1930-х годах. Я был у Игоря Эммануиловича Грабаря в мастерской. Он тогда показал мне серию портретов ученых, взятых крупно, несколько больше натуральной величины. Игорь Эммануилович тогда говорил, что это соответствует его точке зрения, что именно в наше время выдающихся людей и общественных деятелей надо писать для больших помещений, для музеев, а не как раньше – для камерной обстановки. Он показал очень много портретов и сказал тогда, что все это написал за год. Помню, я развел руками: как много! Я знаю, как сложно писать портреты и как много уходит дополнительно времени на то, чтобы состоялись сеансы.

„Да, это верно, – ответил он, – это всегда связано с большой потерей времени, но многое зависит от того, как распределяешь свое время и как твердо выдерживаешь этот порядок". Я тогда у него спросил, как строится его рабочий день. Он ответил, что работает над книгой об И. Е. Репине и пишет ее по утрам, начиная очень рано, 3–4 часа каждый день. Потом делает небольшой перерыв и приступает к живописи, как раз к тем самым портретам. Проработав несколько часов, он переходит к другим занятиям. „Я всегда как-то укладываюсь во времени. Его вообще мало", – сказал Грабарь.

Я помню Игоря Эммануиловича в Ленинграде, когда мы работали в экспозиционной комиссии по организации выставки к 15-летию Советской власти. Мы, члены этой комиссии, жили в гостинице „Астория" и иногда утром заходили к Игорю Эммануиловичу, который был председателем Комиссии, и у него завтракали. И здесь за столом, во время импровизированного совещания, он успевал всем налить кофе, предложить что-то еще, словом, быть самым гостеприимным хозяином. Организованность его была видна и здесь тоже. Так же было и за обедом – он всегда дирижировал. В 11 часов вечера Игорь Эммануилович говорил „покойной ночи", и никаких дел, никаких разговоров быть не могло. Конечно, нет общих правил. Игорь Эммануилович был единственным в своем роде.

После войны я жил на Верхней Масловке, и моя мастерская находилась в доме № 5. В этом же доме на втором этаже – мастерская Грабаря. Каждый день по утрам он совершал прогулку вокруг стадиона Динамо. Как-то я его встретил на этом пути, поздоровался и пошел дальше. Но он меня остановил: „Давайте здесь посидим, на этой скамейке". Скамейка была за изгородью у деревянного дома за углом, и с улицы ее не было видно. Ему, как видно, хотелось о чем-то мне рассказать. Да и мне всегда очень интересно было с ним поговорить. Это было вскоре после его статьи, которая вызвала большой шум и ответную статью Соколова-Скаля с нападками на Грабаря. Он мне тогда подтвердил, что статья, которую он написал, им глубоко продумана, и он очень твердо будет держаться своих взглядов. Он мне сказал тогда: „Я не мог назвать некоторые фамилии художников, которых я очень ценю, они у меня были в статье; но мне пришлось (не по моему желанию) их снять, и в первую очередь это касается замечательного скульптора Матвеева".

Несколько позже мы – скульптор Фрих-Хар и я – встретились с Игорем Эммануиловичем, и он опять нам повторил это.

Я также помню, как позже, на съезде художников в Кремле, я беседовал с коллегами, а он подошел к нам (рядом со мной стоял скульптор Королев) и сказал мне: „Я Вас всегда считал очень талантливым художником, но вам не давали работать. Я вас всегда защищал, но можете себе представить, мне самому попадало и со мной не считались".

ЕФРЕМ ДАВИДОВИЧ

Мне хочется рассказать о моей любви к людям искусства, о глубоком к ним уважении, о художниках, иногда скромных, иногда незаметных, но подлинных, с настоящими человеческими качествами. Я рад случаю с ними встречаться днем и ночью, именно днем и ночью.

Я вспоминаю, как ко мне ночью вламывался художник Давидович и заставлял меня встать, одеться и пойти к нему смотреть его работы.

Он говорил мне тогда: „Я Вам верю, посмотрите и скажите мне честно, мне кажется, что я бездарен. У меня ничего не выходит, все ужасно". Сначала я набрасывался на него, говорил: „Вы сумасшедший, я хочу спать, нашли время..." Но потом видел, что ему это нужно было именно сейчас. Он волновался, он был возбужден, его мучили вопросы искусства. Я вставал, одевался и шел к нему через двор в 4–5 часов ночи. Его работа действительно была сумбурной, запутанной, писана и переписана, высокий слой краски лежал коркой. Но все равно я видел подлинно талантливую живопись. И когда я говорил ему несколько успокоительных слов, он оживал – он мне доверял. Искренний, честный взрослый ребенок.

Ефрем Давидович часто был в безвыходном положении – он был запутан в житейской суете. К нему относились как к самому беспомощному человеку. „Житейская бездарность" – кто-то о нем так сказал. Если смотреть под таким углом, то это мог бы быть своего рода портрет.

Он действительно был как ребенок – до того плохо ориентировался в окружающей обстановке. Это доходило до курьезов, о нем ходили анекдоты. А часто, когда хотели о ком-либо сказать, что он плохо понимает в простейших вопросах быта, говорили: „Ну, ты прямо второй Давидович". Вид у него был иногда странный: взлохмаченные длинные волосы и большая борода (молодежь не любила бороду); небрежно одетый, с медвежьей неуклюжей походкой, он был похож на первобытного человека.

Но Давидович не мог не вызывать у меня расположения. Я всегда был рад ему, когда мы встречались, и он это знал. А ведь многие не задумывались над тем, что под этой „житейской бездарностью" скрывается поразительно талантливая личность. В каждой работе Давидовича чувствовалась живая взволнованная душа. Иногда меня поражала его страстность, противоречивость и муки сомнения. Беспокойное его искусство западало глубоко в самое сердце. Это был своеобразный и самостоятельный талант и, прежде всего, он был подлинный от природы живописец, до конца искренний в своем искусстве и преданный ему. У него было абсолютное колористическое чувство, оно ему всегда подсказывало, как находить те цвета, то цветовое состояние, которое соответствовало его ощущению жизни, природы, его внутреннему миру.

Он работал неровно, записывал иногда свои холсты, портил, пытался снова начать, и опять его постигали неудачи, приводившие в отчаяние. Он иногда по несколько дней не выходил из дома и не отрывался от своего холста, часто работая в нетопленом помещении.

Я часто вспоминаю, как в полном изнеможении, убитый, встревоженный тем, что он не может выразить то, что ему необходимо, он приходил ко мне и просил, умолял сейчас же пойти к нему и сказать, что он ничего не умеет, что он не художник. И как он оживал после первых моих слов о его сумбурной, удивительно талантливой работе! Он начинает улыбаться, опять верит, набрасывается на меня, очень благодарит, а я ему говорю: „Вы чертовски талантливы, Давидович, но Вы буйно помешанный..."

В самом начале Отечественной войны Ефрем Давидович ушел в ополчение, бодро и уверенно, и погиб, защищая Москву.

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА

С Дейнекой я познакомился позже, чем с другими товарищами по ОСТ, на заседании редакции журнала „Безбожник у станка".

Мне сразу бросилось в глаза, что он ни на кого не похож и что у него очень зоркий глаз на окружающее, на нашу жизнь. Я это считаю очень важным и для себя главным; вместе с тем у нас не так много художников, которые видят нашу жизнь своим собственным, особым взглядом. Вот почему, когда я впервые увидел Дейнеку, то сразу заметил самостоятельность художника, его уверенность – он изображает только так, как чувствует. Я услышал новый, незнакомый тогда голос, убедительный с самого начала и уже раскрывшийся с большой силой в картине „На стройке новых цехов" и затем в „Обороне Петрограда". От этих картин веяло свежим ветром. Помню, я кому-то оказал: „Сама жизнь". Я сам работаю и работал совершенно по-другому, но я сразу почувствовал: Дейнека – большой корабль. Можно сказать, что он начал свое плавание из ОСТ, взяв твердый курс в будущее.

Конференция московских художников. Дейнека сидит близко от меня, и я его наблюдаю. Он рядом с Сысоевым, и это не случайно – он с ним дружит, и это тоже не случайно. Меня что-то заинтересовывает в Сысоеве, и у меня от него двойственное впечатление. Я вижу, что в нем есть настоящее, несмотря на то, что он изображает себя каким-то бравурным, самодовольным, с плоскими шуточками – игра под парнишку на футбольном поле. Подобное у Дейнеки тоже бывает. Такая показная сторона есть и в его живописи, и в манере держаться, она есть и в его лице. Я замечаю это, и мне это мало нравится. Его улыбка иногда – как у французского борца перед выходом на арену, а в затылке что-то от немецкого солдата. Вот эту скорлупу я вижу вначале, и я ее узнаю, она похожа на многие работы Дейнеки последних лет, да и раньше это бывало. Есть сила, но нет музыкальности, нет пластической рельефности в форме, не говоря уже о глубокой живописи. Он совсем мало, в особенности сейчас, видит, наблюдает, и это отражается в его живописи.

Тяжелые руки лежат на коленях. Они также мною двойственно воспринимаются. С одной стороны, может быть, это руки художника, но мне что-то в них не нравится. Это руки человека, который хочет побольше себе взять, даже вырвать у другого. Это я вижу, это в них выражено до предела. Вот мои новые наблюдения над ним. Чем-то он меня отталкивает, а я этого не хочу. Я ведь его считаю очень одаренным художником и, несмотря на противоположность мне, я это все могу увидеть, больше того, то, что он любит и может изображать, я сам могу любить и изображать. Я также люблю нашу обстановку и все новое, что в ней есть: и людей, и технику, культуру, город, завод, авиацию. Я также писал Октябрь, революцию, войну, портреты – все это может меня волновать, но совсем не так как, как Дейнеку, я совсем иначе это все вижу и чувствую. Вот об этом я думаю, вцепившись в него глазами.

Дейнека вдруг встретился со мною взглядом и поднял вверх руку – я тоже. Мы здороваемся, он улыбается мне. Он что-то заметил, бесспорно, почувствовал, что я о нем думаю – он ведь зоркий и чувствительный. Мне становится труднее его рассматривать. Он делается более неестественным, еще более показным. Но вскоре он сосредоточивает внимание на ораторе, почему-то вздыхает и мрачно смотрит вниз. Взгляд его становится темнее, как будто он что-то вспоминает и переживает. В следующий момент мне показалось, что лицо его выразило страдание. И вот в это мгновение я его увидел, почувствовал до самого дна, до глубины. Это настоящее в нем – то, что я сейчас увидел, это не защищено у него. Здесь его природа и только его. Я знаю, что она иногда побеждает в нем все наносное, пустое. Вот это я сейчас вижу и в линиях головы, носа, подбородка, уха – все это сложно, динамично, есть даже отражение скорости движения, это его ритм и только его. Этот ритм есть в лучших его картинах, и он имеет начало где-то внутри и иногда прорывается с исключительной силой. Правда, редко, и причина этому в том, что слишком много наслоилось на поверхность от общения с окружающими Дейнеку в искусстве ограниченными людьми, консерваторами до мозга костей, маленькими и ничтожными. Незаметно Дейнека сам приобрел их черты. И это очень жалко, но что же сделаешь, такой он уже есть, а могло бы быть все иначе. Но только тогда, когда его окружали бы люди творческие, – как у нас было когда-то в нашей группе в молодости, – которые заставляли тянуться вперед. Каждый из нас чувствовал, что на него пристально глядят и видят каждое наше движение в искусстве и в жизни. Несомненно, Дейнека в другом окружении развил бы в себе совсем другие стороны, которые сейчас, в общем-то, заглохли. И быть может, художник Дейнека действительно был бы крупнейшим художником нашего времени.



ГРИГОРИЙ ЗОЗУЛЯ

Григорий Степанович Зозуля – мой друг с отдаленного времени еще по Строгановскому училищу. Когда я учился, он был в старших классах. Его считали одним из самых талантливых учеников.

В первые годы революции Зозуля очень активно работал в театре и в военных частях, а затем успешно показывал свои картины на выставках общества „Бытие"[1]. Я помню его рабо-



Художник Зозуля. Набросок. 1971
Бумага, перо, цветной карандаш
14,5 x 10,5

ты того времени – цельные, хорошо построенные колористические композиции. В его пейзажах есть, как мне кажется, дух Украины, ее песни, ее романтика. Это выражено в нем самом. В последние годы я часто бывал у него в Хотьково. Как он любит природу, как ее чувствует! Он пишет, вдыхая ее воздух. В контрасте с сильной, мощной, монументальной фигурой – исключительная чувствительность: у него близко слезы, слезы радости и печали. Достаточно нескольких хороших слов – они быстро дойдут до его сердца. Если он увидит подлинное произведение искусства, он его мгновенно почувствует, независимо от различных стилей.

Он многие годы болеет. Острые головные боли надолго выбивают его из жизни и работы. Но в первый же час хорошего самочувствия у него уже кисти в руках, он много и упорно работает, способен неоднократно перерабатывать картину и добиваться того, что ему нужно.

Я люблю Григория Степановича, он настоящий друг, честный, чистый, преданный искусству человек, заслуживающий большего внимания художник, и я рад, что могу об этом сказать.



Художник Истомин
Набросок. 1970
Бумага, акварель. 30 x 21

КОНСТАНТИН ИСТОМИН

С Константином Николаевичем я познакомился у меня дома. Рано утром, идя на занятия в институт, он зашел познакомиться со мной и с моими новыми работами. Истомин был другом Фаворского и жил с ним в одной квартире. Фаворский в те годы был ректором ВХУТЕМАС, а Истомин – профессором по живописи на основном отделении. Когда он вошел, то сразу же бросил взгляд на мои картины, висевшие на стене, это было непроизвольно, и он извинился за то, что посмотрел без разрешения. Конечно же, я рад был показать Истомину свои работы. Он мне показался человеком с открытой душой. Говорил громко, смеялся, похвалил мои картины, попросил показать их побольше, в частности ту, что стояла лицом к стене. И хотя она не была закончена, я не удержался и показал ее. Он сразу много сказал мне интересного и дал хорошие советы, как стоит ее вести. И окончательно меня к себе расположил. Несмотря на то, что он был много старше, мне сразу же стало с ним легко и свободно общаться.

Оказывается, Истомин пришел ко мне по совету Фаворского, чтобы пригласить меня преподавать вместе с ним во ВХУТЕМАС живопись. Я был очень взволнован таким предложением, попросил разрешения подумать, а через несколько дней уже был зачислен в преподавательский состав института. Константин Николаевич был профессором, а я стал его старшим ассистентом. В течение пяти лет мы с ним работали в полном согласии – он абсолютно мне доверял. И хотя мы были очень разными художниками, и я был намного моложе его, в оценках искусства мы сходились. Это я считаю естественным: как у него, так и у меня было современное понимание искусства и, конечно, живописи. Наши расхождения могли быть лишь в нюансах. Так оно, собственно говоря, и было.

Я вспоминаю, как мы с Константином Николаевичем обдумывали каждую натурную постановку. Я что-то предлагал, читал ему свои мысли, которые записывал, и рассказывал, какие я себе в работе ставлю задачи. И он мне также говорил, над чем он работает, какие перед ним встают проблемы в работе, и обдумывал, как объяснить их студентам. Он придавал

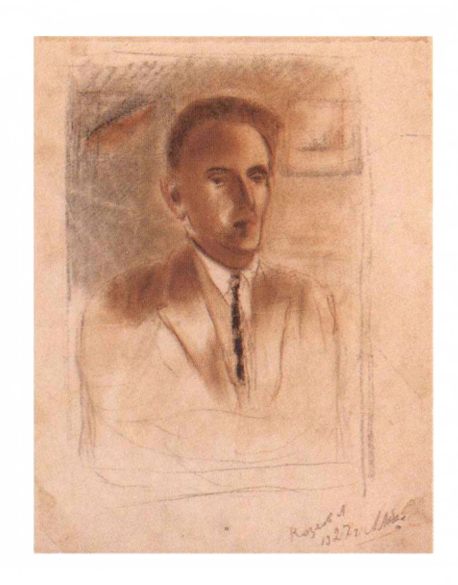
очень большое значение изучению теплых и холодных цветов, светлому холодному или теневому теплому или наоборот – теплому освещенному и холодному теневому. Он считал, что решать предельные контрасты от почти белого и до черного нужно цветом и только цветом, и что цвет можно взять сильнее, чем в натуре. Сохраняя цветовое отношение, можно даже прорисовать какие-то предметы, но все же эта прорисованность все равно должна присутствовать как цвет, цветовые пятна и цветовые линии. Вот из чего должна строиться композиция, если вы пишете натуру – природу. Предметы первого плана должны быть объемны и отчетливы. Но и во всех планах надо разобраться и довести их до четкости решения – будь то натюрморт или обнаженная модель.

Мы с Истоминым всегда занимались долго, иногда много раз меняли решения, когда не удавалось достаточно прояснить намечаемую задачу. Он был очень внимателен к моим высказываниям, и я всегда мог себя чувствовать с ним хорошо. Константин Николаевич одно время очень увлекался силуэтным решением, вешал обобщающие занавески (тюль перед натурой против света), чтобы яснее увидеть силуэты, цветовые контрасты светлого и темного – не света и тени, а цвета освещенной стороны и цвета теневого силуэта. Я часто приходил к нему, и он в свою очередь бывал у меня, и мы подолгу обдумывали свои задачи и легко обо всем договаривались.

У нас выработалась общая линия проведения занятий со студентами. Истомин был очень доволен, что я параллельно с ним веду занятия в физической лаборатории. Я в это время был старшим ассистентом у профессора физики Н. Т. Федорова. Истомин, как и В. А. Фаворский, придавал этому предмету большое значение и, в отличие от многих художников, хорошо в нем разбирался. Часто, когда мы уходили домой из института, с Рождественки на Мясницкую, он, говоря о чем-нибудь, вдруг останавливался и показывал: „Смотри, Александр Аркадьевич, ведь это просто необыкновенно. Как эта стена интересна с деревянным домом, и там какой цвет, посмотри в ворота, какой серый. Как интересно можно взять небо к этой коричневой стене. И как хорошо показать эту фигуру крупно на первом плане". Я в свою очередь тоже ему что-то показывал, он очень быстро улавливал, что меня заинтересовало, и развивал мою мысль.

Нам было всегда интересно вместе. В первые годы занятий у нас учились художники: Эльконин, Слоним, А. Бубнов, А. Морозов, Коробов, Хазанов и многие другие.

Иногда Константин Николаевич мог внезапно почувствовать себя плохо. Он был контужен, и это часто давало знать о себе, но он старался всегда скрыть перед студентами свое состояние, и я его под руку уводил куда-нибудь в комнату, где он отсиживался, а потом я его провожал до дома. У него был его особый, истоминский голос, громкий и звучный, который иногда вдруг мог зазвучать по-военному. Вполне понятно, ведь Истомин в прошлом – военный, и это иногда становилось заметно. И в его фигуре чувствовалась военная выправка. Он редко выходил из себя, но все же, бывало, некоторые студенты выводили его из терпения, и он мог накричать на них и даже уйти, хлопнув дверью. Его сразу бросало в краску, лицо делалось сердитым, суровым. Он всегда возмущался, когда студенты, ничего не поняв, начинали очень вяло, чисто механически копировать натуру. Это его могло взорвать, и он кричал, объяснял...„Я вам говорил, и для чего, спрашивается, все зря! Вы не работаете, а



Портрет художника Козлова. 1927
Бумага, сангина, цветной карандаш
36 х 27

спите на своем холсте". Когда я к нему потом подходил, он смеялся и говорил: „Вероятно, только криком их проймешь".

Мне было очень интересно работать с настоящим, думающим, умным, воспитанным, корректным человеком, каким был Константин Николаевич. Он был художником оригинальным, эмоциональным, живым, влюбленным в природу и в живопись.

АЛЕКСАНДР КОЗЛОВ

Вскоре после разгрома Колчака, в политотделе 3-й Армии Восточного фронта я встретил художника Ваню Попкова, которого знал еще по Москве. Вот он-то и познакомил меня там с Саней Козловым, который приехал с женой и поэтом Василием Каменским. Сестра Козлова была женой Каменского.

Мне он сразу понравился – молодой, совсем еще мальчик, с красивым, я бы сказал, вдохновенным лицом, с выразительными движениями. Кроме того, бросалось в глаза, что он был удивительно горячим, сердечным, очень впечатлительным. Он проявлял большой интерес к людям, вникал в их состояние. Мне было легко с ним, он с полуслова меня понимал. Таким я его знал до конца его жизни. Мы с ним подружились, можно сказать, что он был одним из самых близких моих товарищей. Нас связывало искусство, и нам было интересно показывать друг другу свои работы.

А. Козлов развивался как художник очень интересно и как-то порывисто. Он создал прекрасные произведения.

Татьяна Покровская – его жена, очень милая, хорошая женщина и талантливый художник, рассказала мне, что с выставкой Саши Козлова что-то не ладится. Я решил, что некоторые товарищи, как это у нас бывает, побаиваются этой выставки. Я обещал ей принять все меры, чтобы выставка состоялась, и имел разговор по этому поводу с Дейнекой, который обещал мне, что поддержит эту выставку. Но пока ничего не продвигается.

Саша Козлов трагически умер в 45 лет. Он занимал большое место в моей жизни, и я очень переживал его преждевременную смерть.

ПЕТР и МИХАИЛ КОНЧАЛОВСКИЕ

Когда я учился у П. П. Кончаловского, он меня пригласил к себе на дачу в Кунцево. Этот волнующий день, проведенный у него, остался у меня в памяти до мельчайших деталей. Он мне тогда показал свои работы. Я их запомнил. Они произвели на меня большое впечатление.

Его сын Миша тогда был еще совсем мальчиком. Ведь это было всего два года спустя после смерти Сурикова. Суриков жил с ними на этой же даче. Работ маленького Миши Петр Петрович показал мне целую тетрадку, и я ее запомнил (не так давно Михаил Петрович подтвердил это, когда я ему напомнил некоторые работы). Петр Петрович сказал тогда, что

Миша совсем не похож на него. Ему нравились рисунки Миши, и мне тоже они показались очень живыми, выразительными и красивыми по цвету. Я тогда заметил, что цвет он очень хорошо чувствует. И об этом я вспомнил, когда была выставка работ Михаила Петровича в МОСХ, в Ермолаевском переулке. Я там встретил Петра Петровича, он просил меня посмотреть и сказать свое мнение – „без всяких", как он сказал. Когда я все обошел, он меня встретил вопросом: „Есть свой мир?" Я ответил: „Безусловно! И вместе с тем, – продолжил я, засмеявшись, – он имеет права больше, чем кто-либо, продолжать школу своего учителя, ведь Вы его отец, некуда ему деться".

Я люблю М. П. Кончаловского. В нем есть те черты, которыми обладал его отец – чистый, настоящий, во всем правдивый, доброжелательный и принципиальный. Петра Петровича было трудно уговорить изменить свою точку зрения на работы художников. Отношение его к художникам было неизменно, независимо от их статуса. Правда, Петр Петрович иногда „рубил" свое мнение, не вдаваясь в детали, не выискивая положительных сторон у некоторых художников. Например, стоило сказать о ком-нибудь, что у него картина хорошо задумана, или хорошо скомпонована, или хорошо нарисована, интересна по содержанию – Петр Петрович говорил: „Но живопись плохая!" Все кончено, все положительные стороны его уже не интересовали.

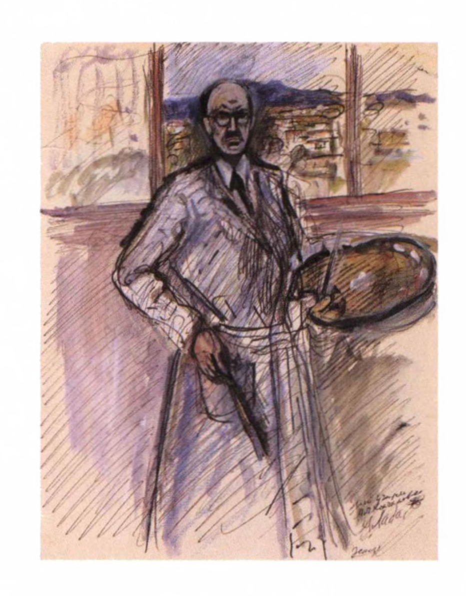
Я вспомнил, как об одном очень известном художнике он сказал: „Талантлив, но живопись плохая. Вероятно, не прошел никаких „измов", когда нужно было, вот и результат".

Я много об этом потом думал и пришел к выводу, что прав был Петр Петрович. Люди искусства не могли не реагировать на импрессионизм, Сезана, Ван Гога, Матисса, кубизм. Невозможно представить, чтобы любой художник в своем развитии мог прямо идти от передвижников, как бы замечательны они ни были, к современности. Репин знал импрессионистов, Суриков рядом видел Кончаловского, в то время очень левого, как раньше говорили, художника. Мне рассказывали, что работа Якулова „Скачки" [2] очень нравилась В. А. Серову. Ну, а Врубель и Константин Коровин все знали о современном искусстве и относились к нему с интересом. Это видно по их работам.

И. Э. Грабарь в один из периодов своего творчества дошел до пуантилизма – вот даже до какого „изма". Ну, и чем это повредило Грабарю? Пожалуй, лучшие его работы относятся именно к этому периоду – его знаменитая „Белая зима" [3]. Помню, тринадцати лет, учась в Строгановском, я увидел их в Третьяковской галерее и воспринял необычайно сильно, они поразили меня тогда. А в наше время еще находятся люди, которые ничего не хотят знать, кроме передвижников, а Сезанна и по сей день называют родоначальником формализма.

О Петре Петровиче Кончаловском, моем учителе, я уже много писал, вспоминая ВХУТЕМАС, 1920–1950-е годы.

Я прошел академическую школу в Строгановском училище у Щербиновского (это фактически чистяковская школа). Затем я учился в студиях Ф. И. Рерберга, И. И. Машкова и П. П. Кончаловского. Петр Петрович был ко мне в ученические годы очень внимателен, и это осталось на все времена. А сейчас я хочу вспомнить последнюю встречу с ним в Доме литераторов на выставке А. В. Фонвизина.



Мой учитель П. П. Кончаловский
Эскиз. 1976
Бумага, акварель, перо, белила
31,5 x 24,5

Мы сидели с Петром Петровичем Кончаловским и долго-долго разговаривали. Я всегда очень любил Петра Петровича, как человека и как художника, и очень рад был с ним встретиться. Он мне тогда сказал, что он и некоторые другие художники очень неуютно себя чувствуют в Академии. Петр Петрович очень резко высказался по поводу известных лиц в руководстве Академии и прибавил: „В следующем году мне будет 80 лет. Неужели мне не дадут выставить моего „Полотера“[4] и ряд других работ?...“ Тут же напомнил мне, хотя я помнил об этом и сам, что на его персональной выставке на Кузнецком мосту были сняты некоторые работы, в том числе и „Полотер“. Петр Петрович мне рассказал, как ему приходилось обращаться в правительство в конце 1940-х годов – так решительно шло наступление даже на него. Это относится и к его лучшим работам, приобретенным государством, – они были куда-то запрятаны и не показаны там, где они должны были бы быть показаны. Петр Петрович рассказывал мне о многих художниках, и как он к ним относится.

В это время подошла Н. А. Удальцова, Петр Петрович похвалил ее натюрморт, который он видел где-то на просмотре. О работах Фонвизина он заметил, что тот пишет „по поводу натуры“, на память. Он повторил свою точку зрения на живопись, которая мне была знакома, она оставалась в основном такой же, какой была в 1918–1919 годах, когда я у него учился. Это была твердая и для него незыблемая позиция: в живописи главное – цвет, его действие, богатство красок, колорит, его сила и тонкость, выразительность. Чувство, образ, ощущение жизни и природы должно быть выражено цветом – нужно не списывать с натуры, а находить наиболее постоянные черты, характер явлений природы. Это относится и к человеку. Все надо писать решительно и взять самое главное, отбросив все лишнее. Проще – это не легче, меньшими средствами – это тоже не легче, а труднее. Больше решать, строить композицию. Моему сердцу близки подобные разговоры о живописи. Кончаловский высоко ценил таких живописцев, как Александр Иванов, Суриков именно за то, что они могли глубочайшие по содержанию произведения выразить подлинными средствами живописи, колористическим богатством – и резкими контрастами, и едва уловимыми нюансами. Все цвета там подчинены единой воле художника и везде цвет воздействует с наивысшей силой.

У нас по сей день есть два направления, две линии в живописи. Я всегда считал и буду считать, что главное – это линия колористическая. Но многие не имеют полноценного колористического таланта. Как в музыке: можно много чувствовать, понимать, но не иметь настоящего музыкального слуха и чувства ритма. Это можно преодолеть, заменить чем-то иным, но это все же не плюс, а минус. У нас много картин с таким минусом, а многие художники, имея колористический талант, загубили его, не оценив того, чем их наделила природа (этому способствовала группа Александра Герасимова). Многие этой стороной дела даже не интересуются и говорят, что не важно какими средствами, а важен результат. Но вот как раз у Рублева, Сурикова, Врубеля, Коровина, Серова, Кончаловского, Машкова, многих других художников все идеально совпадает – и средства, и результат, потому что это – настоящий путь живописи. Я сейчас высказал свои соображения о живописи, вспоминая последнюю встречу с П. П. Кончаловским, которого я считаю классиком нашего времени и продолжателем подлинных традиций в живописи.

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Когда я до революции учился в Строгановском училище, некоторые картины Павла Кузнецова уже были в коллекции Третьяковской галереи. Недавно я видел эти картины на его персональной выставке, вновь с увлечением рассматривал и вспоминал первое впечатление от этой прекрасной живописи, светлой, прочувствованной, близкой природе. В этих работах как бы слышишь голос художника, биение его сердца.

С Павлом Варфоломеевичем я познакомился еще в 1919 году, но ближе мы узнали друг друга к середине 1920-х годов, а затем уже часто и много встречались на собраниях, на выставках, в правлении МОСХ, в комиссиях и жюри. В последние годы также постоянно продолжались наши встречи и разговоры об искусстве. Недавно я был у него в Кармоницком переулке, там, где когда-то встречал М. С. Сарьяна (он раньше там жил) и А. Т. Матвеева – это большие друзья Павла Кузнецова. В конце 1920-х годов он познакомил меня с третьим своим другом К. С. Петровым-Водкиным.

Совсем недавно мы встретились у В. Г. и Н. О. Бехтеевых. Павел Варфоломеевич был там вместе со своей женой Еленой Михайловной Бебутовой. Там были и Сарра Дмитриевна Лебедева, и я с моей женой Леони. Несмотря на солидный возраст, Павел Варфоломеевич сохранил поразительную свежесть; на протяжении всего вечера он был оживленным, бодрым, веселым и совсем молодым, жизнерадостным, внимательным, наблюдательным. Беседуя с ним, я заметил, что он улавливает все в жизни и тонко чувствует природу. С ним очень интересно говорить о живописи, все в искусстве он близко принимает к сердцу.

Кузнецов занимает особое место в искусстве. Он был признан как крупный художник уже до революции; из прошлого он перешагнул через десятки лет. У него были разные периоды и разные настроения – были и хорошие, были и нелегкие для него, но он все перенес и остался самим собой – с юношеской страстью и интересом ко всему окружающему, оптимистом, художником с легкой артистической рукой. Его картины вы узнаете уже издали: это – Павел Кузнецов, это его зеленовато-голубой светлый тон, его солнечный, мягкий, сияющий колорит. Кажется, он с ним родился. Радостные, полные утренней свежести картины. О них можно сказать – симфоническая живопись, а о нем самом – гармоничная душа, чистая, кристальная.

В 1966 году, на моей персональной выставке в Доме художника на Кузнецком мосту, я встретил Павла Варфоломеевича. Мне было интересно поговорить с ним о моих работах, созданных за 40 лет (в экспозиции было больше 200 работ). Мы с ним вместе обошли выставку. Он с энтузиазмом рассматривал ее и затем выступил на обсуждении.

Я никогда не забуду, как мы в 1932 году вместе с ним работали в экспозиционной комиссии юбилейной выставки „Художники РСФСР за 15 лет" в Русском музее в Ленинграде. Когда повесили на стену его картины, они „зазвучали" так необыкновенно, что мы все его сердечно поздравили. Я помню, И. Э. Грабарь и С. В. Герасимов тогда сказали, поглядев; „Вот это живописец, дай Боже". От соседства с ним многие картины противоположных ему художников показались черными и фотографичными; на них просто невозможно было смотреть. Не



Художник Павел Кузнецов
Набросок. 1970
Бумага, акварель. 30 x 21,5

могли спасти ни ответственные темы, ни литературщина, которыми так часто перенасыщают свои работы художники ремесленного толка. Они занимаются этим чисто спекулятивно. Павла Кузнецова, так же как и многих хороших художников, отвергли в свое время, приклеив ярлык формалиста. Не случайно Кацман в своем письме, которое было опубликовано, жалуется, что на выставке к 30-летию МОСХ повесили много картин „формалистов" – в первую очередь он назвал П. Кузнецова.

Павел Кузнецов был профессором ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН, где вел монументальное отделение, и, бесспорно, он многому мог научить студентов в этой области. Они его очень любили. Он был искренним, простым, доброжелательным, внимательным к людям, всегда в приподнятом настроении. А. В. Луначарский именно Павлу Кузнецову устроил выставку в Париже[5], где к нему сразу отнеслись с большим интересом, а работы его имели успех.

НИКОЛАЙ КУПРЕЯНОВ

Первое, что обращает на себя внимание – это худоба Николая Николаевича: шея с кадыком, резко очерченная форма головы, лба. У него чуть ироническая улыбка, небольшие усы, немного прищуренные глаза. Он говорит законченными, отчеканенными фразами, с пронзительным остроумием, у него мгновенная реакция в разговоре. Одним словом или фразой он мог придать разговору неожиданный поворот – только что шла серьезная беседа, а теперь собеседников душит смех и никто не может остановиться. Николай Николаевич не был беспечным весельчаком, наоборот, он даже мог показаться сосредоточенным, угрюмым и нервным, но сдержанным. Военная выправка придавала какую-то чеканность его движениям. Он и здоровался в особом своем стиле – подчеркнуто вежливо.

Николай Николаевич не выпускал карандаша из рук. Собрание, диспут, решаются важные вопросы – он рисует, но все слышит и запоминает. У него, я замечал, редкая память, четкость в выполнении своих обязательств. Я вместе с ним вел курс на графическом факультете. Его неистощимый юмор контрастировал с некоторой холодностью, несколько отчужденным видом. Он как-то не сразу входил в обстановку. Купреянов всегда был в форме, подтянут, несмотря на то, что одевался небрежно. Но иногда – очень редко – он срывался: становился горячим, резким, нервным, мог наброситься на кого-нибудь и разнести в пух и прах. И тогда его остроумие приобретало вид жесткого оружия.

Николай Николаевич часто сомневался в своем творчестве: его поиски не всегда давали быстрые результаты, к тому же он был скрытен в своих чувствах и переживаниях. Однажды, когда я был в Крыму и встретился там с его женой, она мне рассказала, что он был в тяжелом состоянии – ему казалось, что у него не идет работа. Она меня просила, чтобы я не говорил ему о своей работе, а сказал бы, что я просто приехал отдыхать. У Купреянова были полосы разочарований. Он был очень требователен к себе.

Однажды он был у меня в мастерской. Я ему показывал мои работы. Он ко мне хорошо относился и, посмотрев, сказал:

– А я могу только рисовать с натуры, вот и все. Это мне мало, а иначе я не могу. И я хочу писать красками, мечтаю тоже серьезно о живописи... Я хочу писать...

Я его спросил тогда:

– Ну, что же Вам мешает? Возьмите холст, масляные краски и начинайте.

– У меня нет мольберта, да и где его достать? Как же я буду писать маслом?

Тогда я ему предложил взять у меня мольберт:

– У меня есть два, возьмите один – могу подарить, и пишите на здоровье!

– Вы говорите серьезно? – он обрадовался, как ребенок. – Тогда большое спасибо!

Как все просто оказалось! Он взял большой мольберт и, сразу попрощавшись, понес его вниз, спускаясь с 9-го этажа. Я видел с балкона, как он его весело тащил и торопился. Как часто бывает трудно перешагнуть какой-то рубеж, иногда даже незначительный! Порой ничтожный случай может приблизить к желанной цели или наоборот – отдалить, или время может уйти, и желания тоже могут уйти и никогда уже не вернуться. У меня было так, и я с грустью думал об этом, когда смотрел на уменьшающуюся фигуру Купреянова с мольбертом.

Николай Николаевич на меня один раз рассердился, но он был тогда и прав и не прав. Он был художественным редактором журнала „Авиация" и предложил мне сделать рисунки – иллюстрации к рассказу. Я не очень охотно взялся – мне не хотелось отрываться от живописи, но он настоял, и я согласился. Он мне назначил срок – определенный день, но не сказал, что рисунки нужны в этот день утром. На занятиях в институте мы встретились. Первый вопрос его был:

– Где рисунки, принес?

– Не совсем еще готовы.

– Как это „не совсем"? – возвысил он голос.

– День еще не закончен, к концу дня, надеюсь, закончу... – ответил я.

– Что значит „надеюсь"? Какие могут быть разговоры?! Мне это нравится – „надеюсь"! Что же, журнал из-за вас не выпускать, что ли?! Вы обязаны были сделать! Это черт знает что такое...

Он был в бешенстве. Я почувствовал, что это очень серьезно и сказал:

– Вы успокойтесь, Николай Николаевич, я Вас не совсем правильно понял, но я даю слово, что к пяти часам рисунки будут у Вас.

Я скоро ушел и в четыре часа принес ему рисунки. Он очень был доволен – и рисунками, и тем, что я выполнил обещание. Мои рисунки были тогда напечатаны.

Мы очень дружно вели занятия на втором курсе графического факультета ВХУТЕМАС. В. А. Фаворский, будучи там ректором, особенно ревностно относился к графическому факультету. По его предложению мы объединились для совместной работы. Я не был учеником В. А. Фаворского, тем не менее, для него это не имело значения. Из молодых художников я тогда только один преподавал на графическом факультете, на втором курсе.

Возвращаясь опять к Н. Н. Купреянову, мне хотелось бы сказать о его работах. Они выставлялись на всех выставках ОСТ и занимали свое место. Они поражают динамичностью, обобщенностью и широтой решения и, главное, эмоциональной насыщенностью. Они дол-

го пролежали в запасниках и только недавно начали появляться на выставках. Но молодежь его еще недостаточно знает, да и широкий зритель совсем мало. Николай Николаевич рано трагически погиб. В 1933 году, купаясь, он утонул. Это была первая смерть среди наших товарищей по ОСТ. Она нас застала врасплох; мы были потрясены.

АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ

Лентулова я впервые увидел на выставках, а затем познакомился в Высших художественных мастерских. Он был профессором. Его мастерская находилась рядом с мастерской П. П. Кончаловского, с которым он дружил. Часто Лентулов заходил к нам в мастерскую поговорить с Кончаловским, Осмеркиным, с нами, и смотрел наши работы. Нам, студентам, с ним было легко: всегда веселый, он разговаривал в шутливом тоне, громко смеялся, рассказывал забавные истории. Лентулов нам нравился. Он, как Кончаловский и Машков, был тоже высокого роста и атлетического сложения. Я помню, кто-то его спросил о технологии, о красках, о грунте. Он тогда ответил: „Я не знаю, как это делается – холст, краски, все это знает Петр Петрович [Кончаловский]. Я, когда мне нужно, звоню ему по телефону и спрашиваю, и делаю так, как он скажет. Вот видите, как просто", – и он смеялся.

Лентулов пригласил к себе в мастерскую нескольких студентов Кончаловского и показал огромное количество своих работ. По сей день я их помню: яркие, праздничные, на некоторых был приклеен шелк, были и кубические решения, а были и просто очень ярко написанные, в его стиле, увиденные с натуры пейзажи, люди, композиции, солнечные, оптимистичные, как их автор.

С Лентуловым у меня сложились очень хорошие отношения – до и после войны. Я вспоминаю, что когда Аристарх Васильевич состоял в руководстве СМХА, он пригласил меня, А. Тышлера и нескольких товарищей из ОСТ и предложил заключить договор на серию работ. Это было проявлением большого внимания к художникам из другой художественной организации.

Недавно я увидел на выставке его яркие полотна, и вновь они „зазвучали" для меня в полную силу. Я радовался и вспоминал их автора, замечательного художника Аристарха Лентулова.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

Несколько моих работ были выставлены в начале 1920-х годов: портрет инженера-электрика и две цветовые композиции абстрактного характера экспонировались в Москве и Амстердаме в 1923 году. Я занимался тогда абстракцией параллельно с изобразительной живописью. Эти работы увидел Казимир Малевич. Он меня нашел в коридоре института (кто-то меня ему показал), и мы с ним познакомились.

Я его раньше знал по его работам, по „Черному квадрату", и по выступлениям. Одно выступление особенно мне запомнилось – на диспуте в Большом театре, где он сказал, что ему до революции плевали в лицо за то, что он боролся за новый путь в искусстве, единственно верный, как он говорил, и который нужно было очистить от всего наносного. Экономия средств выражения – вот, прежде всего, что должно быть в искусстве. Живопись прошлых веков, затем Сезанн, Ван Гог, импрессионисты – все это было огромным завоеванием в свое время. Но сейчас новое и единственное, что открывает и будет открывать новые пути, – это супрематизм.

Я сидел близко и запомнил его твердые жесты фанатика: он говорил очень горячо, глядя вперед и время от времени резко двигая руками, словно желая схватить впереди пространство. У него было в этот момент сердитое лицо, чувствовалось, что у него нет сомнений: абстрактное искусство идет на смену устаревшему фигуративному, которое, как он считал, закончило свое развитие – все там открыто и достигло совершенства. И самые большие достижения, он считал, в последнее время были у Сезанна, и еще, быть может, динамичней всех Ван Гог, а затем следуют кубисты, Пикассо, Брак, Матисс и другие. Но это все лишь половинчатая форма выражения, изобразительное и абстрактное одновременно.

„Супрематизм, – говорил он, – который я объявляю единственным кульминационным пунктом достижений нашего времени, – есть новое открытие, освобождающее живопись от ее векового груза изобразительности".

Все это я сейчас вспомнил, и передо мной стал вырисовываться образ удивительного человека, почти единственного, кто тогда пришел к таким выводам. Кроме того, Малевич пытался со всей серьезностью ученого-исследователя обосновать все это в своей книге о новых системах в искусстве – „От Сезанна до супрематизма"[6].

Несомненно, нас, молодых ищущих художников, не мог не заинтересовать такой человек. И вот, когда я с ним так неожиданно познакомился, он мне сразу же сказал, что его очень заинтересовали мои картины, что я на новом пути, и ему хотелось бы посмотреть и другие мои работы. Мне было интересно услышать это именно от Малевича, но было трудно разговаривать с ним, хотя, несмотря на застенчивость, которую я часто не мог преодолеть, я был необыкновенно уверен в своих достижениях и в своей работе и не считал неожиданной такую оценку – я и сам считал, что открываю каждый день то, что еще никто никогда не открывал. Не такими уж скромными мы, молодые художники, были тогда. Правда, я очень много и упорно работал днем и ночью. Несмотря на голод и холод, я не делал себе поблажек ни в чем. Способен был несколько раз переделывать работу, пока не добивался того, что, как мне казалось, соответствует моей цели.

Малевич внимательно, как незнакомый предмет, рассматривал меня, пока мы с ним вместе спускались по лестнице и выходили на улицу. Я его пригласил зайти и посмотреть другие мои работы, когда у него будет время. Но он захотел пойти смотреть сейчас же. Это было неожиданно. Я жил тогда один и с утра не прибрался в комнате как следует. Мне было неудобно его приглашать, и я ему откровенно сказал об этом. Но он махнул рукой и сказал: „Какая чепуха, я ведь работы иду у Вас смотреть, а все остальное не имеет никакого значения". И он взял меня под руку, тепло, дружески. Я сразу же почувствовал к нему расположение и стал свобод-

но с ним разговаривать, а пока мы с Рождественки дошли до Мясницкой улицы, мне стало казаться, что я всю жизнь с ним знаком.

То, о чем он говорил, было мне чрезвычайно интересно. Но не все я сразу мог понять, так как язык его был сложным, много было необычных терминов. На мои вопросы он мгновенно отзывался готовыми, проработанными ответами. И я очень мучился, что не все мог понять сразу, хотя, мне казалось, и улавливал общий смысл.

Объяснение живописи Сезанна было для меня новым и показалось мне исключительно интересным. О Сезанне я в то время знал все, что только можно – видел и рассматривал его работы самым внимательным образом и читал все, что только у нас о нем было. К тому же я раньше учился у Петра Петровича Кончаловского, а он очень высоко ценил Сезанна. Но вот Малевич говорил о нем совсем неожиданные вещи и все время старался объяснить дальнейшее развитие от Сезанна к супрематизму.

Когда мы зашли в мою комнату, я успокоился – оказалось, что я все-таки убрал ее. Но Малевич не обратил на это никакого внимания и сразу сел на стул, посмотрел на висящую на стене картину и долго думал, что-то взвешивая, поднимал левую руку, закрывал часть картины, опять поднимал руку, а я ерзал на стуле и не решался ни о чем спрашивать. Рассмотрение моей картины было очень длительным и мучительным для меня, так как мне показалось, что он совершенно про меня забыл и даже не замечает, что я здесь.

Но вот он встал, подошел к картине вплотную и затем немного сбоку и сказал: „Все правильно. Я вот в чем-то здесь, – показал он мне с левой стороны, – сомневался, а теперь вижу, что… – и он очень медленно отчеканил: – аб-со-лют-но правильно". И очень быстро, с увлечением, стал объяснять, как строится моя картинная плоскость, говорить о динамике и статике и их живописном содержании, а также о конструкции – как результате постижения единства природы, о проблеме решения контрастов во времени и пространстве. Мне очень интересно было толкование моей работы, но я почувствовал, что уже наступил предел, ведь всю дорогу он мне развивал сложную теорию, которую я старался уловить, а теперь мне хотелось все обдумать. Но Малевич этого не замечал и с жаром еще долго и много говорил, а в конце заметил, что очень рад, что мои работы подтверждают его теорию и что он не ожидал встретить это в Москве. Он сказал, что хочет быть в курсе моей дальнейшей работы. С тех пор, когда он приезжал в Москву, он бывал у меня. О посещении моей маленькой комнаты-мастерской и о моих работах в начале 1920-х годов он многим рассказывал тогда в Петрограде.

Мне кажется, что в молодости знакомство с убежденным до фанатизма и оригинально думающим художником Малевичем не могло не принести пользу.

Вспоминаю ученика Малевича – Сенькина. Он мало умеет, плохо пишет, невыразителен, и это настораживает. Сегодня я с ним разговаривал – он умный, теоретик, скептик, больше решает головой, логикой, считает себя изобретателем огромного „супремата". „Фокус не большой: к квадрату на плоскости прибавить две стенки или оттенить круг, чтобы получился шар". Нет, он не понимает своего учителя Малевича.

Малевич – художник. Верно или неверно ставит он вопросы, но в чем нет у меня сомнения, так это в том, что он все чувствует – то, что делает и о чем говорит. Он не выдумщик, и к тому

же у него способность синтезировать факты, наблюдать и аналитически к ним подходить. Он никому не верит, пока не проверит сам. Он хочет всегда все пересмотреть и всему дать место в его системе. Я соглашаюсь или не соглашаюсь, но всегда после разговора с ним ухожу взбудораженный до предела. Он с дерзостью фанатика разносит то, что ему не по душе. Как ясновидец, с уверенностью пророка из легенды, он говорит о будущих проблемах искусства.

Сколько творческой энергии, воображения у этого человека, и в результате – такой скупой черный квадрат, а затем и другая геометрическая цветная фигура на плоскости холста. На такой же плоскости на холсте создано великое произведение „Джоконда", произведения Рембрандта, Рафаэля, Веласкеса. Глядя на Малевича и сравнивая его с великими живописцами прошлого, можно прийти в уныние – в какой мере он элементарен. Но Малевич, вероятно, – только новый мост к абстрактному искусству. Он только первооткрыватель, это лишь новая позиция. Быть может, понадобятся века, чтобы накопить опыт и овладеть им. Но это искусство родилось, его создал в большой мере и в первую очередь Малевич. Я убежден сейчас, как и тогда, в те годы, когда я встречался с Малевичем, что искусство беспредметное, или супрематизм, как его называл Малевич, не исключает и не может исключать никогда фигуративного искусства. Наоборот, супрематизм может обогатить его новым пластическим ритмом, как в симфонической музыке.

ИЛЬЯ МАШКОВ

Я занимался в студии И. И. Машкова в 1916–1917 годах. Меня очень влекло к живописи, и хотя я учился в Строгановском училище на декоративном отделении у Ф. Ф. Федоровского, но во время каникул посещал студию Машкова в Харитоньевском переулке. Я пришел к нему вместе с моим товарищем В. Комарденковым. Помню, рыжебородый ассистент Машкова Мильман сказал нам, где устроиться, мы заняли места и начали писать натурщицу. Все студенты писали очень ярко, контрастно. Стены были завешены натюрмортами. Стиль И. И. Машкова отражался во всех картинах. Этот стиль мне уже был знаком по выставкам, хотя, всмотревшись, я увидел и другие работы; они меня очень заинтересовали. Цветные, яркие до крайности, иногда написанные черной краской и даже с обводкой, а иногда ультрамарином, широким размашистым мазком.

Я очень волновался, когда поставил холст и краски на мольберт. Мой товарищ тоже устроился, и мы начали писать. Рисовали мы в Строгановском училище много, и я довольно быстро нарисовал углем фигуру, торопился, скорее бы взять краски. И вот, как это иногда бывает, работа пошла сразу. Мне удалось поставить основные отношения, и я, как видно, заразившись, взял их более сильно и ярче по цвету, чем делал обычно. Это произошло незаметно для меня – вероятно, общий колорит кругом меня так настроил, но вскоре я увлекся и забыл про все. Очень интересно и по-новому для меня была поставлена модель: цветные ткани, часть фона, красное дерево, да и натура была хорошей по форме и по цвету. Мне показалось, что к концу сеанса я успел уже довольно много сделать. И тут пришел Илья Иванович Машков.

Я разволновался, моя работа приостановилась, я никуда больше не мог ткнуть кистью, все вылетело из головы мгновенно. С беспокойством я слушал, о чем он говорил, и рассматривал его. Высокий, атлетического сложения человек с чуть прищуренными глазами, решительными жестами объяснял все в совсем незнакомом мне характере и иногда очень резко указывал на недостатки. А одной женщине он сказал:

– Что же вы так пишете – вяло, безразлично, никак не проснетесь, разве можно так работать? Смотрите, что тут делается! – и он, как извергающийся вулкан, обрушился на растерявшуюся ученицу, размахивал руками, несколько раз подбегал к натуре и, взяв мастихин, ручкой сильно постучал по красному дереву:

– У Вас и дерево – вата, и тело тоже вата! – и он подошел к другому ученику. Но здесь замечания были совсем другие. Мне запомнилось тогда, что он сказал:

– Все, в общем, ничего и сошло бы, но только слишком все съехало в сторону. Есть новый холст? Стоит начать снова, пока не так много сделано. А это оставьте.

Следующим был я, и я затаил дыхание. Илья Иванович подошел, быстро посмотрел на работу. Повисла мучительная пауза. Но вот он повернулся ко мне и сказал:

– Живописец, хорошо чувствуете цвет, это самое главное. У кого учились?

Я ответил.

– Дело пойдет! – весело улыбнувшись, сказал он мне, – берите посильней.

Его решительный твердый характер и собранность произвели на меня большое впечатление. Но дальше все приобрело совершенно неожиданный поворот. И. И. Машков, подойдя к моему товарищу Комарденкову и посмотрев его работу, вдруг сказал:

– Вы знаете, вам не надо заниматься живописью, не советую тратить на нее время. У вас нет к живописи способностей. Не обижайтесь на меня и не расстраивайтесь. Вы молодой, здоровый человек, разве мало интересного в жизни, помимо живописи?

Комарденков очень переживал, и я также переживал за него. Этот случай запомнился на всю жизнь. Меня поразила уверенность Машкова, с которой он так прямо и просто заявил: „Бросьте живопись“. Я долго думал, правильный ли совет дал Машков. Действительно, мой товарищ в дальнейшем оставил живопись и занимался промышленной графикой.

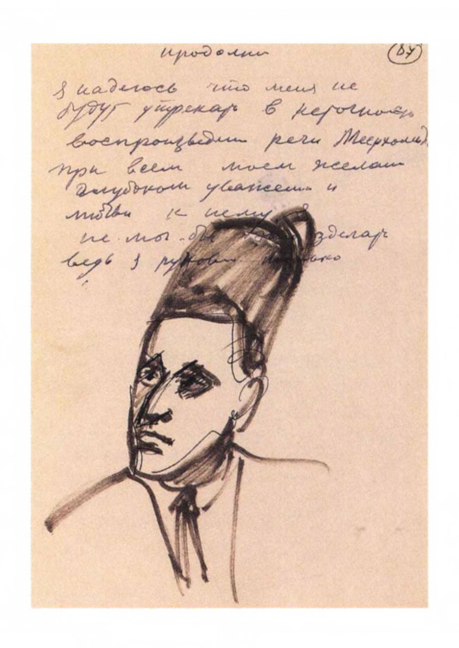
Таким было мое первое знакомство с Машковым. С каждым днем мне становилось все легче и легче с Ильей Ивановичем. Я с интересом слушал его иногда запутанные на первый взгляд объяснения; он был темпераментным, горячим и таким остался. Он говорил легко, живо, интересно, увлекательно. Его огромный опыт наблюдения, при могучем природном таланте к живописи, чувствовался во всех его разговорах об искусстве. Они многое могли дать и молодому, и зрелому художнику.

Но иногда Илья Иванович говорил очень длинно, запутывался, возвращался назад, стараясь свести концы с концами, но никак не мог. Это происходило с ним и в поздние годы, и при его выступлениях на собраниях. Тогда его недруги в искусстве злорадствовали и начинали шуметь. Это его еще больше сбивало. Но порой бывало иначе. Он мог вскипеть – и тогда держитесь! Разнесет все и всех. Ведь он умел безошибочно разобраться в живописи и хорошо знал, „кто чем дышит“. Его горячность часто помогала ему и в жизни, и в его ис-

кусстве, но иногда была и во вред. Случалось, он терпел неудачи. Ну и что ж, это были неудачи крупного художника в смелых поисках.

Мне часто приходилось встречаться с Ильей Ивановичем, и во все времена у меня с ним были самые дружеские отношения. Больше того, он много раз горячо, как только он мог, защищал мои работы от нападок АХРРовцев. Мы часто говорили об искусстве, у него возникали вопросы, их было много, он искал им выход. Он старался понять, как сказать своим искусством о нашей жизни, о наших людях. Машков написал большой групповой портрет „Отец и сыновья – участники революции"[7] и подвергся за эту картину жестоким нападкам. Теперь это нужно пересмотреть – картина сохранилась, и она чрезвычайно интересна.

Я не могу забыть одной встречи с Машковым. Я жил в Абрамцеве на даче, ко мне зашел Илья Иванович; был у меня в это время и поэт Михаил Голодный. Мы сидели на веранде. Машков стал рассказывать о своих родных местах (он был казаком и время от времени ездил на родину). Он говорил живо, описывал картины жизни и проводы на войну – это было похоже на эпос. Михаил Голодный мне сказал потом: „Какой своеобразный человек. Только большой художник может так талантливо рассказывать".



В. Мейерхольд. Набросок на странице рукописи. 1960-е
Бумага, карандаш. 24 х 18

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

Мне бы нужно написать портрет Мейерхольда. Я с ним как-то беседовал, мы сидели рядом на диспуте. И очень часто видел его на репетициях.

Помню, на одном из диспутов выступали Мейерхольд и Таиров, друг против друга. Остался неприятный осадок. Мейерхольд издевался над Таировым: афиши Камерного театра к „Смерти Тарелкина" – Тарелкин в гробу улетает через головы на веревке.

Облик В. Э. Мейерхольда невероятно четко врезался в мою память. Он был для нас, молодых, самой талантливой личностью, бесспорно гениальным режиссером, новатором самого большого масштаба. Мне обязательно нужно его написать, моя память позволяет это сделать – во всяком случае, я смогу передать свое отношение к нему и то, что поражало меня, когда я его видел. „Я не был исключением или каким-нибудь оригиналом – все поколение было влюблено в Мейерхольда. Так это было", – пишет А. К. Гладков в „Тарусских страницах"[8].

И также мы, студенты ВХУТЕМАС, проявляли исключительный интерес ко всему, что происходило в те годы в искусстве, посещали диспуты (их было тогда очень много), не пропускали ни одного сколько-нибудь интересного спектакля. На спектаклях мы во что бы то ни стало старались иметь хорошие места, как можно ближе, чтобы лучше видеть и слышать. И если для этой цели нужно было с раннего утра стоять в очереди или прийти за 3–4 часа до начала спектакля, нас это, конечно, не останавливало. Я и мои товарищи бывали у Мейерхольда на генеральных репетициях и на премьерах. Нас донимал голод и холод, мы жили в неотапливаемых помещениях, у нас замерзала вода в стаканах. Много у нас было забот.

Каждый день возникал вопрос, как прожить на копейки и вместе с тем стоять у мольберта и быть в курсе всех событий в искусстве.

Естественно, все, что было связано с именем Мейерхольда, становилось для нас большим событием.

Мы сидим в первых рядах – я и мой товарищ Комарденков – в помещении Питереска на Кузнецком мосту. Идет дискуссия о новом искусстве. Народ шумит. Для нас все приобретает здесь опасный характер. Какое-то сборище консервативных художников и режиссеров, громят новое искусство – мы очень переживаем. Кричим с места, в особенности Вася Комарденков. И вот в самый разгар диспута входит Мейерхольд: он в турецкой феске, бледный, угловатый, худой. Он ищет место. Мы вскакиваем, Вася Комарденков зовет, приглашает Мейерхольда. Он откуда-то с ним хорошо знаком: „Всеволод Эмильевич, сюда садитесь!" Но Мейерхольд придерживает нас руками и говорит: „Сидите, сидите, нам всем хватит места", – и садится между нами.

Я взволнован: рядом сидит Мейерхольд. Я сразу решаю его нарисовать. Не дышу, вглядываюсь в него. Вот, Мейерхольд, он властитель дум. Я смотрю на его продолговатую голову. Как это странно и поразительно, что под этим высоким, словно выточенным лбом рождаются самые ценные, самые смелые в искусстве идеи. Я вижу это в его взгляде, в резко очерченных, как бы напряженных до предела линиях удлиненного лица. Я с исключительным интересом рассматриваю его руки, остро выраженный, динамический, устремленный вперед профиль. Турецкая темная красно-коричневая феска акцентирует этот необычный облик. Ни у кого я не видел такого неожиданного поворота головы; все сразу меняется от небольшого движения: чем больше всматриваюсь, тем неожиданней все новые черты этого необыкновенного человека, которым как будто управляют стихийные силы, а он лишь только регулирует их, что-то может ускорить или придержать. Так мне кажется, когда я гляжу на Мейерхольда. Какой острый ум, какое оригинальное дарование! И это все проявляется во всем решительно. Мне кажется, что все это могут увидеть.

Разглядывая Мейерхольда, я его незаметно и зарисовывал, и, как видно, потерял голову, а Мейерхольд это заметил. Мне тогда показалось, что он мне чуть улыбнулся, – но, может быть, мне только почудилось. В это время в зале громко захлопали, и я увидел моего бывшего учителя Д. Щербиновского, поднимающегося на авансцену. Он был очень образованным человеком и замечательным оратором. Я у него учился рисунку, он был прекрасным педагогом, но, несмотря на то, что в прошлом дружил с Коровиным, Серовым и Врубелем, непримиримо относился ко всему новому, даже к Петру Петровичу Кончаловскому, у которого я тогда учился. Машкова, Лентулова, а также Сезанна, Пикассо, Матисса – всех он считал футуристами и не хотел глубоко в этом разбираться. И так как он был очень хорошим рисовальщиком, то первое, в чем упрекал новое искусство – „не умеют рисовать", поэтому и придумывают всякие фокусы, чтобы обратить на себя внимание. С блеском и остроумием Щербиновский умел разнести в пух и прах так называемое, как он говорил, левое футуристическое искусство, к которому он относился с барским презрением – „дурной вкус, пестрятина, детская мазня ваш Матисс". К новому театру и к новой литературе он относился не лучше.

Щербиновский – очень высокого роста, с широченными плечами, красивыми и выразительными жестами. У него седая огромная орлиная голова. В его мощном голосе чувствовалась необычайная сила. Он чем-то был похож на Станиславского и на Шаляпина. Когда Щербиновский, не торопясь, начал говорить, зал стих. Он быстро завладел аудиторией и начал под смех и аплодисменты разносить то новое в искусстве, что мы так горячо восприняли и что нас так волновало. Но вот вместе с аплодисментами раздались и возгласы в защиту современного искусства, „Был бы здесь Маяковский, – громко заметил кто-то, – он бы с вами поспорил". Но в зрительном зале Маяковского не было, а Мейерхольда многие не видели. И нам, к нашему ужасу, казалось, что Шербиновский нанес такие удары, что исправить это будет чрезвычайно трудно. Казалось, наша жизнь зависит от этого вечера: Щербиновский действительно сумел не оставить камня на камне от того, чем мы восхищались. К тому же он умел произвести впечатление своим импозантным видом. Щербиновский вышел на сцену в длинной дохе, она постепенно сползала с его плеч и теперь валялась на полу, а он, не обращая на это внимания, продолжал увлеченно говорить, потрясая стены.

Мы были страшно взволнованы, тем более что Мейерхольд с грустью и как-то безучастно слушал это выступление. Мне даже показалось, что он побледнел. „Что же делать?" – невольно пронеслось у меня в голове, когда аплодисменты громом разнеслись по всему помещению; сквозь них едва были слышны голоса недовольных. Комарденков закричал: „Почему вы хлопаете, подождите!" Но в это время поднялся невообразимый шум, и публика стала расходиться. „Не уходите, не расходитесь, хамы!", – восклицал побелевший Вася и стал, волнуясь, просить Мейерхольда выступить. Но Мейерхольд почему-то не захотел выступать, и мы были окончательно убиты. Мне показалось, что Мейерхольд был утомлен, а может быть, и не уверен, что после такого успеха этого слона – гиганта Щербиновского – сразу удастся завоевать аудиторию. Тогда Комарденков стал его упрашивать: „Всеволод Эмильевич, Вы должны выступить, это необходимо. Вы же видите, что тут делается". И я не выдержал и, преодолев смущение, стал ему говорить, что „такое выступление нельзя оставить без ответа, и только Вы это сейчас можете, больше никто". Мне казалось тогда, что от этого зависит судьба нашего искусства и, конечно, наша жизнь. Так мы воспринимали события того времени – каждую минуту, казалось, решались судьбы Мира, Вселенной.

Всеволод Эмильевич посмотрел на нас внимательно и вдруг загорелся и сказал: „Я выступлю". Он встал. Мы были самыми счастливыми в ту секунду, которую я не забывал на протяжении всей жизни. Высокий молодой парень Вася Комарденков вскочил на стул и закричал во все горло: „Сейчас выступит товарищ Мейерхольд Всеволод Эмильевич!" Опять поднялся страшный шум. Многие, как видно, не знали, что Мейерхольд присутствует здесь. Потом вдруг откуда-то пронеслись аплодисменты и крики, и вот на сцене появился Мейерхольд.

В первые секунды мы сидели не дыша. Мне сразу показалось, что Мейерхольд внешне, после Щербиновского, после его монументальной фигуры, проигрывает – он как-то уменьшился в размерах, даже что-то юношеское появилось в нем. Да, безусловно, он, проигрывал. Голос в первый момент, хотя и слышался очень хорошо, еще не звучал в полную силу. Публика притихла вначале, но все же пока слушала рассеянно, даже сзади очень шумели,

и Вася Комарденков им чем-то пригрозил. Но это продолжалось всего лишь несколько мгновений – словно происходила какая-то настройка, как в оркестре перед выступлением. И вдруг все струны натянулись почти одновременно, рука взлетела вверх как крыло, когда он бросил несколько типично „мейерхольдовских" острот по адресу Щербиновского. Он ловко подхватил интонацию его речи, показал, как с Щербиновского сползала шуба. В момент, когда Мейерхольд произнес слова: „Спасайте подлинное искусство от шарлатанов! Спасайте поэзию от Маяковского!" – как рукой сняло первое впечатление, что он „не в форме". Теперь Мейерхольд блистал на сцене во всей своей силе; его пронзительные жесты чертили линии в пространстве, голос звучал всеми нюансами, как острой рапирой наносил он удары и стремительно наступал, все обосновывая и показывая с самой неожиданной стороны. Он умело и необычайно убедительно объяснял проблемы и достижения современного искусства, и это не могли не почувствовать все присутствующие. К тому же его неистощимый огонь, непримиримость и убежденность всех покоряли. Теперь после каждой фразы гремели аплодисменты. Я уже не мог больше хлопать, так я отбил себе ладони, и только кричал: „Браво, Мейерхольд, браво!" Вася Комарденков, казалось, совсем с ума сошел – так он орал и оглушал всех своими хлопками. Это было блистательное выступление, которое все затмило. Щербиновский, с его отжившими взглядами, теперь казался вытащенным из нафталина. А на сцене сверкал Мейерхольд живым воплощением нашего времени, нашего стремительно наступающего века.

Увы, никто тогда его выступление не записывал, и я, конечно, тоже. Попробую пересказать то, о чем говорил Всеволод Эмильевич. Конечно, это будет приблизительным наброском, выполненным по памяти и на много десятилетий позже.

Мейерхольд с самого начала заметил, что он не на словах, а своей работой, своими постановками подтверждает свою любовь, свой восторг перед классическим репертуаром.

– Как известно, – говорил он, – меня часто упрекают в том, что я слишком свободно трактую классику. Да, я действительно не копирую старые образцы. Наоборот, стараюсь говорить с точки зрения нашей действительности, нашего времени. Только так и можно трактовать эти великие произведения. Но вот художник Щербиновский говорит, что есть традиции, которые надо свято беречь и низко снимать перед ними шляпу! В этом надо разобраться. Ведь есть традиции, а есть трафарет неподвижности мысли, отсутствие собственных чувств, собственного видения (наблюдения), и вследствие этого – слепое подражание. Вот за это воюет потерявший веру во все живое Щербиновский. Каждой эпохе свойствен свой характер, свои устремления, свой стиль, и искусство это выражает с поразительной силой. Нужно, наконец, понять, что революция не только разрушает, она и создает. Наша задача – создать новое искусство, новое, как наша жизнь. Но для этого нужно, прежде всего, верить и жить нашими идеями в полной мере, как Маяковский. Это замечательный молодой поэт нашего времени, в нем все кипит и бурлит, он всегда чувствует настоящее и глядит смело в будущее, а вы, Щербиновский, на него так обрушились...

Дальше Мейерхольд остановился на перспективах театра. Он говорил, что хочет поставить новый спектакль именно по Маяковскому, который написал пьесу на современную тему.

Радостно работать режиссеру с актерами, художниками и всеми работниками театра над современной пьесой, которая имеет новую форму и требует решения, как говорил Вазари в эпоху Возрождения, в манере, никому доселе не известной.

– Вместе с тем, – продолжал Мейерхольд, – мы не отказываемся от постановок произведений великих драматургов прошлого: Гоголя, Островского, Грибоедова и других. Я также мечтаю поставить величайшее произведение Шекспира „Гамлет". Но, повторяю – поставить так, как мы сегодня можем понимать и чувствовать эти гениальные произведения. В заключение скажу, что в наше динамическое время нужно художнику со всей страстью участвовать в создании новой жизни, и этому активно должно помогать наше искусство. Я бы хотел, чтобы выступивший здесь художник Щербиновский, как известно, в прошлом друг замечательных художников Врубеля, Серова, Коровина, сбросил бы с себя ледяной покров, открыл бы пошире глаза, посмотрел прямо вперед и увидел нашу действительность.

Мейерхольд высказал свое восторженное отношение к искусству прошлого и подчеркнул, что самые великие творцы его были в свою эпоху новаторами, открывателями нового, ранее неизвестного. Такими были Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Грибоедов, Л. Толстой, А. Островский, Сухово-Кобылин, также и в музыке – Бах, Бетховен, Моцарт, Глинка, в живописи – греки, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Иванов, Суриков, Сезанн.

– Это не было и не могло быть выдумкой, это было почувствовано и увидено в самой жизни. Недавно я ставил „Маскарад", но он нас волнует не так, как современников Лермонтова. Примеров может быть очень много, но мне надо сказать о самом главном – какое искусство нам нужно. Во всех пьесах Маяковского, начиная с „Мистерии Буфф", есть желание заглянуть в великолепное будущее. Во всех пьесах не только бьется пульс современности, а веет свежий ветер из мира будущего. Прошу меня правильно понять. Я высоко ценю великое искусство прошлого. Пушкина, Лермонтова. Гоголя, Грибоедова, Островского, Толстого я ставлю с великим наслаждением. Эти прогрессивные произведения века я понимаю через призму нашего времени, и каждый зритель сегодня только так может их понять и почувствовать – или он должен жить прошлым веком, что противоестественно. Если мы живые нормальные люди и не лежим уже в гробу, в несгораемом шкафу или в сундуке с нафталином, то мы должны жить сегодня всеми динамичными событиями нашего времени.

Вот так примерно ответил великий Мейерхольд Щербиновскому, которого я тоже очень любил, ценил, хотя и расходился с ним во взглядах на современное искусство.

ПЕТР МИТУРИЧ

Как-то мы с женой зашли на почтамт и у выхода на улицу встретили Петра Васильевича Митурича, художника, которого я всегда очень высоко ценил и долгие годы был с ним в самых дружеских отношениях. Кроме того, мы много лет были соседями по квартире, и мне это соседство приносило только радость. Моя квартира на улице Кирова имела номер 36, а Митурича – 36-а, но, несмотря на такую близость, нам, чтобы прийти друг к другу, нуж-

но было спуститься с 9-го этажа и вновь подняться на 9-й этаж с другого входа, что мы часто и делали, а иногда просто стучали в стену друг другу – так можно было переговариваться, если говорить громко. Но это было до войны.

Во время войны мы вместе дежурили на крыше, а Май – его сын – оставался в комнате на 9-м этаже. Грохотали пушки, близко около нас падали осветительные ракеты, фугаски, бомбы. Мне было особенно приятно видеть в этой обстановке его совершенно спокойное, немного бледное лицо, слышать его ровный голос. Это было в его характере: бурный темперамент, напряженность, деятельность были в гармонии с философским складом его натуры. Митурич был всегда спокоен.

А после войны я стал жить на Масловке, и уже не мог так часто встречаться с Петром Васильевичем, но всегда был очень рад его видеть. Я любил говорить с ним об искусстве. Мы часто спорили, я считал, что в некоторых оценках он ошибался, и я с ним никак не мог согласиться. Но в большинстве вопросов он имел определенную, твердую точку зрения и мог глубоко ее обосновать. Меня всегда удивляло, как это Петр Васильевич мог в одном случае совершенно верно, с моей точки зрения, давать оценку художникам и их произведениям, а в другом (опять-таки с моей точки зрения) – так до смешного ошибаться. Он мог несправедливо и незаслуженно переоценивать некоторых художников и даже называть их гениями, а некоторых так же несправедливо стирать в порошок.

Ко мне Петр Васильевич всегда относился с интересом и ценил мои работы, но был исключительно строг и разборчив. Я часто вспоминаю один случай. В 1936 году я показал ему большую серию своих работ (25–30 картин). Из них Петр Васильевич выбрал три работы и сказал:

– Это я очень ценю, с этим я Вас и поздравляю, а остальные так себе, несоизмеримо ниже.

Я был огорчен такой оценкой. Он это сразу заметил и спросил:

– Чем Вы недовольны?

Я эту серию любил и не понимал, почему он выбрал только три картины.

– Что-то маловато Вы выбрали, – сказал я ему. Он стал смеяться и сказал:

– Что Вы говорите, это очень и очень много. Замечательно, если даже одна работа настоящая из сотен работ.

А сейчас я возвращаюсь к последней встрече на почтамте. На мой вопрос Петру Васильевичу: „Как живете, как работаете?", он ответил:

– Живется неважно, сын кормит, совсем не рисую и не пишу.

– А почему, Петр Васильевич?

– Понимаете, Александр Аркадьевич, сколько можно работать и класть на полку или к стенке. Ведь уже и так до потолка, и никому это не нужно, и никто этим не интересуется.

– Ну, знаете, – заметил я, – с искусством так бывает: сегодня не интересуются, а завтра очень даже могут интересоваться, а уж что касается ваших работ, то в этом у меня нет сомнения, так и будет.

Он меня поблагодарил за эту оценку и сказал:

– Ну, я знаю, что Вы цените мои работы и всегда искренне хорошо относились ко мне, но я, к сожалению, так редко это встречаю.

Я спросил его, почему он не работает в издательстве:

– Ведь Вы такой замечательный рисовальщик. Вас так должны ценить.

На это он замахал руками:

– Да что Вы, никуда не приглашают, абсолютно.

– Ну, как же так, Петр Васильевич, я помню, как к Вам хорошо относились в „Советской графике" и как нравились Ваши монографии, которые Вы для них оформляли.

– Наговорят Вам там, что угодно, – мрачно ответил он, – а работы никто не берет, абсолютно, ну, может быть, поэтому я могу теперь больше работать над своим изобретением.

Я знал еще раньше, что он не только художник, но и изобретатель, знал, над чем Петр Васильевич работал уже давно – он мне много и очень подробно рассказывал. На мой вопрос он ответил, что работа идет очень успешно, и он ею сейчас поглощен полностью. Говоря об этом, он вынул из кармана маленький мотор и начал интереснейшие объяснения.

Я был свидетелем выступления очень крупного специалиста, который на вечере памяти Митурича сказал, что его изобретательские работы можно рассматривать как открытия, имеющие большие перспективы в будущем. А тогда на почтамте, около окошка, где я отправлял телеграмму, держа в руках этот моторчик для его новой модели, он мне с увлечением рассказывал, как у него все уже приближается к окончательному решению.

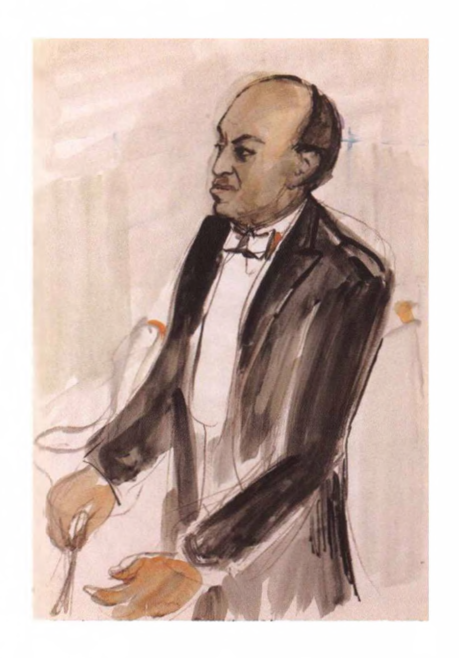
Мы проговорили целый час. Он у меня спросил, над чем я работаю. Я рассказал, что последнее время много пишу Москву, улицы в движении, людей, машины и т. д. Меня ведь всегда интересовала динамика, движение. Он заметил, что это очень интересно, но трудно. Когда предмет стоит неподвижно – другое дело, а тут как? Только начнешь рисовать человека на мотоцикле, а он возьмет и уедет. Как же тут быть? Мы смеялись, и я рассказал ему о своих последних работах и задачах. Петр Васильевич заинтересовался, и мы, договорившись о новой встрече, расстались. Но встреча не состоялась. Вскоре Петр Васильевич Митурич умер. Умер крупнейший художник и изобретатель нашего времени.

В портрете Митурича я хотел бы передать собранного, волевого человека, способного на любые жертвы ради цели, подсказанной ему его талантом.

Я любил Петра Васильевича Митурича. Это был честнейший человек, подлинный художник, открыватель. Сталкиваясь с подозрительной обстановкой, суррогатом, ремесленничеством и спекуляцией, он начинал задыхаться в ней, он мог жить только там, где был чистый воздух искусства.

СОЛОМОН МИХОЭЛС

С Михоэлсом я был знаком еще с 1920-х годов. В начале 1930-х я с ним познакомился поближе в Абрамцеве, в доме отдыха. С ним была его маленькая дочка, очень живая, умная, интересная девочка. Мы много вместе гуляли, говорили, ходили в лес. Мне Михоэлс очень нравился, и с ним мне было необыкновенно интересно, казалось, что всю жизнь мы прожили вместе. Так легко с ним было обо всем говорить.



Михоэлс в черном пиджаке
Вариант. 1970
Бумага, акварель, темпера
64,4 х 43,3



Французский режиссер Леон Муссинак. 1935
Бумага, акварель, карандаш
29,5 x 20,5

О Михоэлсе в первый момент можно сказать: некрасивый, странный, с сильно выпяченной губой, с поднятыми бровями. Но в следующий момент вас приковывают глубокие всевидящие глаза, над которыми возвышается красивый, похожий на купол из меди, лоб, а по бокам, как занавес, кудрявые волосы. Сначала поражает строгость и монументальность его головы и лица, а затем не меньше – его неожиданная улыбка. Она такая теплая, душевная и располагающая, что удивляешься, как много она может рассказать о нем как о хорошем и мудром человеке.

Он был живой, веселый, талант так и бил из него, он был перенасыщен им, и это все постоянно чувствовали. Но иногда он вдруг мрачнел, делался молчаливым, жесты становились сдержаннее, голос тише, он замыкался в себе. У нас бывали душевные разговоры, я много думал о нем. Мне казалось – что-то трагическое заложено в его природе, что-то томило его, чего он, будучи даже замечательным актером, не мог скрыть. Он мне часто задавал множество вопросов, и у него была способность вслушиваться в каждый нюанс ответа. Я замечал, как он улавливал мысли, которые вы сами еще ясно для себя не осознавали. Безусловно, интуиция – особая сторона его таланта. Это было его шестое чувство, настолько быстро он умел угадать и подхватить мысль собеседника. В дальнейшем мне приходилось работать с ним в театре, и я часто удивлялся этой способности. Стоило промелькнуть идее, как он ее уже схватывал, развивал, делал самые удивительные предложения и зажигал во мне желание сейчас же за это приняться.

Работая в театре, я часто наблюдал, как во время репетиций, когда возникали затруднения, он выходил на сцену и показывал актерам различные мизансцены, без грима мгновенно меняясь на глазах. Вот он поднял руки, опустил голову, сделал шаг вперед – и это уже совсем другой человек, с другой психологией. В нем все переменчиво и органично, как в самой природе.

Какое великое счастье для художника, когда он работает с людьми настоящими, творческими, какой это неисчерпаемый источник! Как они зажигают вас, какая цепная реакция наступает, как разгорается искусство! И как оно глохнет, если не встречает отклика и упирается в холодную бесчувственную стену. Когда я работал в ГОСЕТ над постановкой французского водевиля Э. Лабиша „Миллионер, дантист и бедняк“[9], Михоэлс был художественным руководителем, Леон Муссинак – режиссером, а я художником спектакля.

Мне очень хорошо работалось с талантливым Леоном Муссинаком – французом, парижанином. Постановка меня вдохновляла! Париж в конце прошлого века, только построили Эйфелеву башню. Действие начинается с того, что американец-миллионер приезжает в Париж и, чтобы отметить свой приезд, привозит в подарок Парижу живого слона. Миллионером заинтересовываются самые разные люди. Они стараются всеми способами выкачать у него деньги. Целая компания ловких людей разузнает, что миллионер лечит зубы у дантиста, которого играет Михоэлс, а затем подсовывает ему красивую девушку легкого поведения. Она разыгрывает невинность, ей создают соответствующую обстановку, якобы приличную семью с родителями. Миллионер в нее влюбляется. Ловкая компания всеми способами старается его на ней женить. Начинается сложное, путаное-перепутанное остроумное действие. Играет и В. Л. Зускин: он бедный аптекарский помощник, по уши влюбленный в эту девушку. Тут между миллионером и несчастным влюбленным возникает множество неожи-

данных ситуаций. Михоэлс часто во время репетиций, когда возникали затруднения, выбегал на сцену и показывал другим актерам различные мизансцены, что порой давало неожиданное направление всему действию.

Я уходил под сильным впечатлением от Михоэлса. Да ведь и Зускин тоже необыкновенный, но совсем другого характера актер, во многом прямо противоположный Михоэлсу. Соломон Михайлович мне сказал, что Зускин его поражает. А о себе он говорил: „Мне свойственно философски подходить к искусству. Я чувствую, но я и думаю, стараюсь себе объяснить, я разрабатываю решения, я много думаю об искусстве. Зускин последовательно не умеет думать, у него инстинкт – основа чувства. Но он мгновенно меня правильно поймет, почувствует то, что я иногда долго обдумываю. Где лежит у него эта способность – для меня загадка".

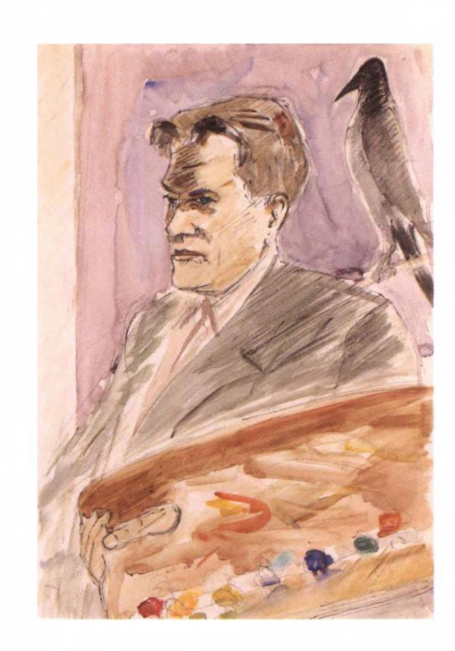
Я хотел бы о написать С. М. Михоэлсе более последовательно, но почему-то мысль скачет. Я не могу себя удержать, вспоминаю без всякого порядка разные годы; отдельные эпизоды всплывают в памяти с такой ясностью, что в этот момент все другое куда-то проваливается. Я вспоминаю, как встретил его после войны и подумал тогда: как много лет прошло с тех пор, когда я работал с ним в театре. На лице Михоэлса появились резкие складки – возле глаз и около губ. В какой-то момент на его лицо упала тень – это придало ему трагическое выражение. И мне вспомнился Михоэлс в роли короля Лира. Но вот он снова оживился и стал рассказывать мне много интересного о встрече с Чарли Чаплином в Америке. Мы, беседуя, шли с ним по Петровке, затем по Столешникову переулку. Он повеселел, и я даже стал узнавать в нем веселого парижского дантиста из спектакля, в котором я был художником. Я ему сказал тогда: „Если бы я был скульптором, я бы Ваш портрет сделал из меди, даже чуть красной – собственно я его уже вижу, уже все готово..." Он засмеялся.

В последние годы я его реже встречал, и замечал в нем что-то новое. Мне тогда казалось, что в его лице усилилось то трагическое, что я всегда в нем видел, несмотря на буйный его темперамент, смех и остроумие.

Я вспоминаю, как во время работы над спектаклем, после длительных репетиций, перед премьерой, мы втроем – Михоэлс, Муссинак и я – ходили к вечеру ужинать в ресторан поблизости от театра на Никитской площади. Соломон Михайлович был в веселом настроении, да к тому же немного выпил. Вечером в ресторане было много народа. Знакомые приветствовали Михоэлса – там он был своим человеком. Играл оркестр. Дирижер размахивал руками, и Михоэлс стал в него всматриваться. Потом, ничего нам не говоря, подошел к дирижеру и очень вежливо попросил позволить ему дирижировать оркестром. Публика заинтересовалась, дирижер засмеялся и дал Михоэлсу дирижерскую палочку, а сам отошел в сторону. Оркестр приготовился. И вдруг что-то произошло. Михоэлса я не узнал. Оркестром управлял дирижер настоящий, опытный, с твердыми уверенными движениями. Но это было в первую минуту, а затем все приняло совсем другой оборот. Он повернулся лицом к нам, веселый, счастливый. Это был уже актер Михоэлс, который с пронзительным юмором создал образ дирижера. Оркестр это почувствовал. Публика стала неистовствовать, хлопать и смеяться, а Михоэлс поворачивался в разные стороны и выкидывал самые разные неожиданные номера. Мы смеялись до изнеможения.

Это было в 1934 году. Год работы с Леоном Мусинаком, С. М. Михоэлсом, В. Л. Зускиным и другими актерами театра остался в памяти как интересный, глубоко творческий период в моей жизни.

Помню, как перед спектаклем („Король Лир") я зашел к Михоэлсу в уборную. Он приходил всегда задолго до начала спектакля. Я думал, что загляну лишь на несколько минут, только повидаться, но он меня попросил посидеть с ним. Он был уже сосредоточен, собран – король Лир и Михоэлс одновременно. Трагическое в нем было выражено предельно. Я боялся нарушить его состояние и сказал ему об этом. Он чуть улыбнулся мне, но меня не отпустил. Это была последняя моя встреча с Михоэлсом.



Художник Александр Морозов. 1959
Бумага, акварель, карандаш
64 x 44

АЛЕКСАНДР МОРОЗОВ

Если вы пойдете от метро вдоль высокой ограды стадиона „Динамо", вы выйдете на Петровско-Разумовскую аллею. Я эти места помню еще с детства, я любил этот отдаленный от города Петровский парк, в гуще которого среди красивых деревьев в тишине стояли дачи. Сюда выезжали из своих особняков с Арбата и других районов Москвы наиболее состоятельные люди.

Я помню эту обстановку, важно разгуливающих дачников, их роскошные выезды, лакеев и кучеров. Все это давным-давно ушло в прошлое. Но по сей день стоят по левую сторону аллеи еще уцелевшие те самые дачи, и над ними высятся прекрасные деревья. Их уже совсем мало, но их неповторимый характер виден и сейчас. И вот в одной из таких дач, среди новых домов-великанов, под нависшей кроной живет сейчас один художник, немолодой уже. Он живет один, если не считать двух его кошек и вороны. И о них не сказать нельзя. Не только кошки, но и ворона себя чувствует полновластной хозяйкой в этом доме. Ворона улетает, когда хочет, и прилетает, когда ей вздумается; сидит на деревьях вместе со стаей ворон, носится над городом. Ну а потом возвращается, ведь это ее дом. Она знает, что художник любит ее. И когда ее спрашивают, кого он любит больше всех, она, не задумываясь, отвечает: „Меня". Это слово она говорит очень отчетливо, как и несколько других слов. Прилетев домой, она набрасывается на все, что ей попадается, и проявляет ужасное нетерпение, может выхватить кусок с тарелки и даже изо рта и у художника, и у кошек. Но когда она уже сыта, она садится художнику на плечо и начинает его клювом покусывать в щеку, но очень осторожно – она проявляет к нему ласку. Художник ее тоже очень любит. Он дал ей имя Варя. Иногда он высовывает голову из окна и кричит, когда ворона сидит близко на дереве: „Варя! Варя! Домой скорей!" Варя кричит и, размахивая медленно крыльями, опускается и входит в дом. Она еще не понимает, зачем позвали ее, и зорко присматривается... Ага, готов таз с водой, значит – понятно, купаться... И сразу – прыг в воду; видно, что это ей доставляет большое удовольствие. Художник смотрит на нее. Но он действительно счастлив. Если вы в этот момент его увидите, то убедитесь, какими влюбленными глазами он глядит на эту черно-серую большую птицу, которую он вырастил у себя, в своей мастерской, среди множества холстов, рам и подрамников.

Мольберт Варя тоже очень любит; сев на верхнюю перекладину, она обозревает все, что делается. Ни одна муха не пролетит незаметно для нее, ни один комар. Сквозь целый лес разросшихся до потолка домашних растений, без которых нельзя себе представить этот дом, повернув голову, черным полированным клювом вперед, Варя наблюдает, что делает ее друг. Ага... понятно... она все это понимает... Он пишет! На палитре выдавлено много красок, но больше всего темных: черная, как воронье крыло, занимает большую часть палитры; умбра жженая, охра, ультрамарин, белая – мало ярких – это видимо и Варе нравится; они ее не беспокоят, как какая-нибудь киноварь. Она их уже попробовала на вкус, больше не хочет. И она осторожно и быстро подлетает к окну. Черная точка видна с Петровско-Разумовской аллеи высоко в небе – это Варя нашего художника. Но вот ей уже навстречу летит великое множество ворон. Дело ведь к вечеру, и они все гогочут над городом.

У Александра Морозова много способностей; у него есть и выраженный актерский талант, он учился в балетной школе и выступал. Но главное – он подлинный живописец, суровый, твердый, стойкий, без украшений; мощный удар энергии заложен в лучших его вещах, и это сразу чувствуется, это его голос и только его... Вы его сразу узнаете, он многообразен, у него особый колорит, краски, звучание, и под ними вы чувствуете живую душу. И это почти в любой его картине. Но Морозовым мало занимались серьезно, хотя он и имеет известное признание, но им, я бы сказал, поверхностно занимались. А как раз он –художник глубокий и талантливый, и, так же как и ряд других настоящих талантливых художников, был отброшен реакционной группой, в течение долгих лет утверждающей, что черное – это белое, и наоборот. Но к счастью, уже многие сегодня это начали понимать, и поэтому есть уверенность, что скоро, в конце концов, все станет на место – и черное будет только черным, а белое – белым, и произведения Александра Морозова займут подобающее им место.

АЛЕКСАНДР ОСМЕРКИН

С Александром Александровичем Осмеркиным я познакомился еще в1918 году в Высших свободных художественных мастерских, когда он был ассистентом П. П. Кончаловского. Ему было тогда около 25 лет, а мне – 18. Он мне сразу очень понравился. Целыми днями он пропадал в мастерских и сам рядом с нами работал. Я с интересом наблюдал за тем, как он пишет, и это многое мне дало. Вскоре я подружился с Осмеркиным и привязался к нему на всю жизнь. Он был человек искренний, добрый, прямой, честный, влюбленный в искусство. Артистическая натура его чувствовалась во всем.

Своими откровенными высказываниями Осмеркин очень вредил себе. Но он не мог говорить против своей совести и с юношеской непосредственностью разносил все, что ему не нравилось в искусстве, невзирая на лица. Он любил за столом поговорить и посмеяться, повеселиться, почитать стихи. Студенты, которых он особенно ценил, были его друзьями, близкими товарищами, и он часто проводил с ними время в непринужденной обстановке. Они его любили и глубоко уважали.

Александр Александрович прекрасно знал литературу, превосходно читал стихи. Позже, когда я сам стал преподавать в институте, участвовать в выставках, мы продолжали показывать свои работы друг другу. С ним всегда было интересно говорить о живописи, о художниках; он презирал людей неискренних, беспринципных, называя их суррогатом в искусстве; он презирал пошлость и спекулятивность, прикрываемые большими темами, и часто в разговоре „выходил из берегов" и за это расплачивался.

ЮРИЙ ПИМЕНОВ

Только что на пути в мастерскую я встретился в вестибюле с Юрой Пименовым. Я ему сказал, что купил его книжку „Необыкновенность обыкновенного" [10], но еще не читал, только просмотрел, и сразу она мне показалась очень интересной. Мы поговорили и разошлись, я пошел в мастерскую, а он в другую сторону. Вечером я взялся за его книгу и сразу увидел и услышал Юрия Пименова, как он взволнованно и пристально всматривается в окружающую его обстановку, иногда очень горячо и пристрастно. Он старается в ней разобраться и как художник, и как гражданин, думающий человек нашей эпохи. Мне понравились его живые рисунки, сопровождающиеся высказываниями, размышлениями и наблюдениями о близком и далеком, о жизни и искусстве у нас, о путешествиях за рубеж. Вскоре я наткнулся и на его высказывания о работах художников, среди них и на доброжелательную оценку моих работ.

Мне была интересна его книга еще потому, что мы с ним одновременно начинали и многое видели в жизни одновременно, но, естественно, с разных точек зрения. Я считаю, что, несмотря на то, что мы разные по характеру и по искусству, в каких-то позициях Пименов и некоторые другие бывшие члены ОСТ все же мне близки; и в первую очередь это чувство современности, чувство нового.

С Пименовым меня познакомил 1923–1924 годах Петр Вильямс. Вскоре я увидел пименовские работы на выставке, а потом и у него дома, в Замоскворечье, на Большой Якиманке. Они мне показались динамичными и выразительными, несмотря на то, что строились на графической основе, что не соответствовало моему пониманию живописи. Но я тогда же заметил, что у Пименова свое видение и, главное, обостренное чувство современности. Вот этой стороной он мне был близок и особенно интересен.

Пименов был очень деятельным, быстрым, живым, веселым, много смеялся, любил поболтать о пустяках и даже мог показаться поверхностным, любил одеться, пофрантить. Было впечатление, что он все делает не задумываясь, на ходу, с улыбочкой, иногда с усмешкою, любил посмеяться над кем-нибудь, пошутить, а потом все это мгновенно забывалось, и он уже говорил и смеялся по другому поводу. Но среди пустых ребяческих разговоров у Пименова появлялись серьезные нотки думающего и анализирующего человека. Иногда он меня даже удивлял, уж очень они не соответствовали первому впечатлению. И чем больше я его узнавал, тем больше я стал видеть именно эту сторону, его способность синтезировать и взвешивать все, на основе развитого воображения. Его картины были несколько графич-

ны, что мне не было близко, но образы действовали бесспорно. Острое чувство современности было у него развито в полной мере. Я в ОСТ пришел после мастерской Кончаловского, утверждавшего цвет как основу, и это объясняет то, что к некоторой графичности решения я относился, как и многие живописцы, с некоторым недоверием. Но у Пименова с первых работ проявилось лицо интересного самостоятельного художника и свой стиль, и это меня увлекало. Петр Вильямс в подходе к живописи был мне ближе, но Пименова я тоже понимал.

Я всегда любил Юру Пименова. Я приходил к нему, когда он был тяжело болен и в ужасном состоянии. Он всегда радовался моему приходу, и я тоже чувствовал, что наши встречи шли ему на пользу, поднимали его душевное состояние, что иногда имеет решающее значение. Вся его болезнь началась с укуса бешеной собаки, и, хотя была сделана прививка, он, как видно, не был уверен, что она даст положительный результат. Он тогда говорил мне с малой надеждой: „Если я буду жить, но это маловероятно..." Но природа, молодость взяли свое, и спустя несколько лет к Юре вернулись силы и воля к жизни, он снова с увлечением взялся за работу. Я с ним часто тогда встречался, и на моих глазах он ожил вновь, появилась энергия, я радовался.

В дальнейшем его дружба с Федором Богородским, Осипом Бескиным и Ряжским настораживала меня и моих друзей

Много лет спустя после нашего знакомства мы шли утром по берегу Рижского залива. Стояла прекрасная погода, волны, пенясь, подкатывались почти под самые наши подошвы, еще не рассеялся туман над морем, горизонт едва был виден. Уже прошли годы, десятки лет, и сегодня у него вновь другие привязанности. Я по-прежнему дружу с Юрой Пименовым и позволяю себе очень откровенно, а иногда даже в самой резкой форме, критиковать его прошлые поступки. И это, к моей радости, не ослабляет нашу дружбу, а наоборот, укрепляет ее. Он очень тепло относится и ко мне, и к Леони, очень любит нашу Олечку, безусловно искренне. Его статья в „Литературной газете" о моей выставке – „Светлая живопись"[11] – это подтверждает в полной мере, да и его личное выдвижение меня в Академию художеств – тоже редкий факт в Академии.

Главный талант Пименова – быстро увидеть, воссоздать образы наших современников, современниц в знакомой обстановке жизни и быта, труда и отдыха. В живописи, графике и театре, в монументальной живописи и даже в литературных трудах – везде он Пименов, единственный и неповторимый.

АРКАДИЙ ПЛАСТОВ

На выставке в 1935–1936 годах подошел ко мне какой-то художник, человек довольно мрачно настроенный и недовольный моими работами, а главное, темой (у меня были представлены картины на тему авиации). Меня не удивил его вопрос: зачем, мол, Вы пишете это? – тогда этот вопрос мне многие задавали. И я ответил: „Очень просто, я летал, уже довольно много раз, и у меня было много совсем новых и неожиданных ощущений; со мной вместе были люди, и я замечал, что и на них полет производил такое же впечатление. Кроме того,

я перенес авиационную катастрофу, которая, к счастью, закончилась для всех благополучно, но все же эти переживания я никогда на забуду. И вот все это вместе и было, вероятно, причиной того, что я написал уже довольно большую серию работ на эту тему". Я почувствовал в этом человеке что-то невероятно недоброе, поэтому так подробно ему все объяснял. К тому же с ним был один художник из АХРР (не помню его фамилии), очень неприятный и старорежимный тип. Он так же злобно и вопрошающе ждал от меня ответа. Несколько минут спустя я понял, что не стоит дальше продолжать разговор: эти люди живут в прошлом веке. Правда, меня как-то заинтересовал этот художник, я в нем сразу почувствовал и талант, и силу, и настойчивость, – и вместе с тем в восприятии нашей жизни что-то удивительно чужое, глубоко противоположное мне. Он у меня остался в памяти, и спустя несколько лет я с ним познакомился вновь в Главном павильоне Всероссийской сельскохозяйственной выставки, где я делал диораму шестнадцати республик. А фамилия этого художника была Пластов. Он уже был известен своей картиной „Купание лошадей", имел большой успех, и у него были на это основания. Но мне он никогда по-настоящему не нравился.

После войны я с ним опять встретился, и у нас были вполне приличные отношения, мы даже охотно разговаривали. Критик В. Костин очень любил Пластова и показывал мне его этюды, и как-то у Костина даже была большая картина Пластова „Коровы" – она висела над кроватью. Я всегда придирался к его работам, мне они казались ухудшенным вариантом произведений прошлого века. Я ценю А. Е. Архипова, Ф. А. Малявина, был с ними знаком, и они оба были несоизмеримо выше Пластова – о них можно сказать, что они в своем роде просто блестящие художники.

После войны у меня было тяжелое положение с мастерской и квартирой, и Пластов сам предложил мне помощь. Мне показалось, что он сделал это искренне, и когда я спросил, от кого это зависит, он ответил, что от председателя межведомственной жилищной комиссии Налбандяна. „Какие у вас с ним отношения?" – поинтересовался я. Он ответил, что прекрасные. Я постарался больше с ним на эту тему не говорить. Как-то Пластов попросил меня показать ему мои новые работы, но я в то время противоположным по взглядам художникам работы никогда не показывал – это было очень опасно и я, сославшись на разные причины, отказался. Когда у меня в мастерской была просмотровая комиссия, пришел и Пластов. Процедура просмотра была тяжелой, но все же у меня взяли одну картину, и она была на выставке. Пластов похвалил мой портрет и другие работы, но я ему почему-то перестал верить и стал осторожным. Мне всегда казалось, что те цветы, которые расцветали во время „царствования" Александра Герасимова, были подозрительными. И Пластов тоже оказался в этом „букете".

В 1956 году я начал ставить вопрос о своей персональной выставке. Меня встретил Пластов, и когда он об этом узнал, то сказал: „Ну, это мы сделаем сразу!" Вскоре мне сообщили, что ко мне приедет комиссия. Председателем секции живописи в это время был Шурпин, обладавший тогда большим влиянием. У меня с ним были очень плохие отношения. И вот с коварной целью направили ко мне такую комиссию: Соломин, Кугач, Пластов и Рычагов. Я сразу увидел, что пришли недоброжелатели, и показал лишь несколько работ, воспользо-

вавшись тем, что у них было мало времени. Пластов, как мне потом сказали, вел себя за моей спиной отвратительно и всячески тормозил выставку. После этого я с ним стал лишь сухо здороваться.

Когда окончился прием моих работ к выставке, посвященной 30-летию МОСХ, я встретился с Пластовым в вестибюле нашего дома. Он мне сказал:

– Вот мы смотрели и принимали Ваши работы, почему Вы нарушаете пропорцию рук, фигуры в ваших портретах, не считаетесь с тем, что народу понятно, – это ведь выставка в Манеже, а Вы делаете такие выкрутасы.

Я ему ответил:

– Потому что мне так нужно было.

На это он вскипел:

– Как это так, нужно было?– и возвысил голос. Тогда я сказал:

– Да, именно так, нужно было. Я ведь прошел очень хорошую академическую школу и великолепно знаю классические пропорции, а тем не менее, вот видите, нарушаю.

На эти слова Пластов уже не отвечал, а начал кричать, что „вот мол, вы учились в академиях, а я ничему не учился, я самоучка, но разве в этом дело? Вы умеете, это видно, а делаете всякие выкрутасы, так нельзя чувствовать, это не может быть". Тогда я заметил ему спокойно:

– Во-первых, не кричите, криком меня убедить нельзя, а во-вторых, я выслушал Ваше мнение – и все. Бывают разные взгляды на одни и те же вещи.

Но Пластов неистовствовал:

– Как это разные, а народ?

– Да, – сказал я ему, – но Вы ведь не народ. Почему Вы рассуждаете от его имени? И не надо кричать, спокойнее, а то я не стану с Вами разговаривать, Вы уже начинаете себя вести, как Александр Герасимов.

– А что такого особенно плохого сделал Александр Герасимов?

– По-вашему, ничего? Выгнали лучших наших профессоров из художественных вузов – Фаворского, Матвеева и других, сбросили в подвалы французских художников, закрыли дорогу многим талантливым мастерам, насаждали культ личности, грубый натурализм.

– Меня тоже топтали, – сказал он высоким голосом.

– Не помню, – сказал я, – чтобы Вас, как Вы говорите, топтали, наоборот, всякие подхалимы только хвалили, а вот интересно, что они говорили, повернувшись в другую сторону...

На это он не мог даже сразу ответить, так как не привык к открытому разговору, но потом завопил:

– Как это так?!

– А вот так вот. Вы очень кричите, но если Вы хотите серьезно говорить об искусстве, так, пожалуйста, я выслушал Ваши замечания о моих работах, а теперь выслушайте мое откровенное мнение по поводу ваших – я думаю, оно принесло бы Вам пользу. Я даже не сомневаюсь, что я очень многое мог бы Вам сказать.

Пластов не привык к таким разговорам: он широко открыл глаза, пытался защищаться, но не находил слов, стал волноваться, размахивать руками, в его глазах виделись и ярость, и испуг. Он понял, что „напоролся", но идти на попятный ему было бы трудно, так как кое-то уже слышал наш скандал. Тогда он сказал:

– Мы должны найти истину, даже если нам придется драться.

– Очень хорошо, – ответил я, – но Вы хотите не искать, я вижу, а диктовать очень сомнительную для меня истину – да и вообще истину ли? – и не хотите слушать моей оценки Ваших работ. Вы ведь думаете, что если у Вас есть всякие звания, то, значит, Вы правы. Меня это не может удовлетворить. Да это и неинтересно, когда художник козыряет не работами, а званиями и кичится ими.

Он пробовал возражать, но у него уже была выбита почва из-под ног, и он почувствовал, что путем нажима и администрирования, которым все время пользовались Герасимов и его команда, действовать на меня не сможет. Он испугался, что я могу обрушить на него целый поток критики, которой он никогда не слышал, и, как хитрый мужичок, начал все сглаживать. Потом пришел его сын и стал его успокаивать: дескать, не нужно так и т. д. И Пластов побежал по лестнице к себе в мастерскую.

Я убежден, что если бы Пластов или, например, Иогансон услышали в свое время авторитетную и доброжелательную критику, они смогли бы работать лучше.

P. S. Эту запись я прочитал спустя 7 лет. Как все изменилось! После моей персональной выставки в 1966 году я встретил Пластова. Он очень тепло поздравил меня с успехом, о котором читал и слышал, когда приезжал в Москву. Я ему сказал:

– Да, вот видите...

Он заметил тогда:

– Художнику нужно много терпения.

– Да, как видно! – ответил я ему и засмеялся. Последние годы у меня с Пластовым отношения улучшились и стали такими же, как и до нашего столкновения в 1962 году. Я это объясняю тем, что хотя он, конечно, себе ни в чем не изменял, но вынужден был гораздо шире смотреть на искусство – этому способствовала вся обстановка.

КЛИМЕНТ РЕДЬКО и СОЛОМОН НИКРИТИН

По возвращении с фронта в 1920 году я услышал на дискуссии в „Клубе Сезанна" выступление одного студента. На мой вопрос, кто он, мне сказали, что он из Киева, очень знающий, пишет большую картину, его фамилия Никритин. Он приехал вместе с Редько, который тоже работает над большой картиной. Меня познакомили с Никритиным, почти сразу мы почувствовали интерес друг к другу, а Никритин меня тут же познакомил с Редько. Оба они имели персональные мастерские, где работали над дипломными работами. Я сразу обратил внимание, что эти фамилии уже слышал, они всегда упоминаются вместе как что-то однород-

ное по стилю и направлению. А на самом деле они очень разные даже по характеру. Редько – замкнутый, осторожный, не торопится высказываться, все взвешивает, испытующе вглядывается, старается больше узнать обстановку и людей прежде, чем высказаться. Он мне понравился, хотя я в нем увидел настороженного дипломата. „Вероятно, немало обжигался", – подумал я, но мне с ним было интересно.

Редько и я жили на Мясницкой улице, если мы с ним гуляли, то обшаривали глазами всю улицу, стоило же мне пройтись одному и увидеть что-либо на витрине или что-нибудь интересное в пейзаже, в обстановке, – я знал, что если там же пойдет Редько, то заметит то же самое. До этого я всегда любил гулять и наблюдать в одиночестве, товарищи меня отвлекали, а вот прогулки с Редько я любил. Мы прогуливались, как охотники за дичью, – вглядывались во все решительно. Однажды мы неожиданно увидели Ленина в машине у поворота к Спасской башне, а в другой раз какой-то встреченный китаец отчитал нас за то, что мы слишком пристально его рассматривали.

Совсем другим мне показался Никритин – откровенным, прямым, очень живым и часто сумасбродным. Бог знает, куда его заносило, иногда в глубокие философские дебри. У него было стремление четко формулировать свои задачи, проблемы, которыми он был занят, что не часто встречалось среди художников. Он много выступал с программными речами о своих новых идеях и теориях, и это тоже его выделяло. Правда, за его резкость и иногда односторонность, которая являлась часто естественным результатом целеустремленности, свойственной ему вообще, его теории часто критиковались, и от них ничего не оставалось.

Свои теории он пытался обосновать, усложнял их и сам безнадежно запутывался. Даже коробка спичек у него была в мировом пространстве, он ее видел сразу как часть мироздания – некоторых это иногда даже раздражало. Но его любили, и это понятно, он был искренним, честным, талантливым – и не только в живописи, он всем увлекался. У него была способность увлекать людей своими идеями, с большим подъемом начинать новые дела.

Никритин задумал так называемый проекционный театр, который (если говорить упрощенно) как бы проектировал новую жизнь, воспитывая психологию человека будущего. Вся система должна была опираться на научные данные, на изучение психологии, физиологии, анатомии и т. п. Он был режиссером этого театра, ему принадлежит и его название. В этот театр он втянул и молодых тогда еще художников, которые тоже увлекались проекционными театрами, среди них были Вильямс, Лучишкин, Женя Гольдина, Меркулов, Тряскин. Так появился новый театр на новой основе, с новейшими проблемами. Но Никритин встречал сильное сопротивление, он, бывало, терпел и поражения при показе работы.

Я видел несколько спектаклей этого театра. К этому времени я успел уже сделать постановки в театре имени В. Ф. Комиссаржевской – „Дело" и „Свадьба Кречинского" А. Сухово-Кобылина. Словом, мне этот театр мало понравился, казался надуманным, „головным", лишенным эмоциональной основы. Я тогда сказал Никритину, что пока это еще не искусство – слишком много расчета, холодных выдуманных систем вместо эмоций и художественного образа. Но Никритин со мной не согласился, и у нас произошел ожесточенный спор. Вообще он мне верил в оценках, но тогда наши отношения, обычно теплые, похолодели. Ча-

сто встречаясь, мы говорили о чем угодно, только не о театре. Характерные для Никритина непоколебимые упорство и увлеченность помогли ему устроить спектакль в Доме Союзов.

– Ты знаешь, – говорил он мне, – какой спектакль мы покажем? „Заговор дураков" Анатолия Мариенгофа!

Сестра Никритина Анна, талантливая артистка Московского камерного театра, была замужем за Анатолием Мариенгофом. Мы часто заходили к Мариенгофу, иногда встречали у него Сергея Есенина, с которым он очень дружил.

Но вернемся к спектаклю „Заговор дураков". В Доме Союзов посредине большого зала были поставлены конструкции художника Н. Тряскина – несколько больших деревянных колес. Актер должен был улечься на расширенную ось и привести колесо в движение – нечто вроде белки в колесе, только с той разницей, что колесо едет, а человек внутри делает мертвые петли. Были и другие конструкции, которые стояли в центре зала. Для всех явилось неожиданностью, что не было ни одного стула, и удивленная публика окружила центральную часть, которая была отведена для игры актеров. Долго ждать не пришлось – раздался сигнал к началу спектакля. Под барабанный бой вошли шеренгами актеры. Публика насторожилась в ожидании, было довольно много народа. Я успел увидеть художников, знаменитых актеров и автора, Анатолия Мариенгофа.

Трудно даже описать, что происходило дальше. Все это носило странный характер. Никритин, стоя на хорах, отчаянно барабанил, непонятно для чего – казалось, он хочет обязательно пробить барабан насквозь. Петя Вильямс произнес какой-то монолог. Ему отвечал нечеловеческий голос робота, кто-то пищал, кто-то крутился на колесе. Потом мне стало ясно, что они сбились с ритма. Никритин продолжал бить по барабану и уже задыхался, крича „ать-два!" Публика, как я видел, в оцепенении застыла... Но тут кто-то крикнул возмущенно, и вслед за ним другой. Наконец, громко ругаясь, издеваясь, толпа двинулась к выходу. А Никритин, не видя и не слыша, продолжал барабанить и кричать „ать-два!", в то время как публика уже почти вся ушла – даже бегом, как из сумасшедшего дома, скорее, на свежий воздух. Я видел, как побледнел, опустил голову и стремительно выбежал из зала Мариенгоф. Словом, все ушли, если не считать нас, близких друзей. Но этот провал был совершенно неожиданным для Никритина и его коллектива – они все ждали потрясающего успеха... Поздно ночью мы сидели с Никритиным, я не мог и не хотел его оставить. Он был до того подавлен, что не мог придти в себя.

Но Никритин в молодости был не такой человек, чтобы успокоиться и сложить руки. Через некоторое время у него опять родилась новая идея. Правда, его театр дальше уже не мог жить – все это поняли. Но спустя какое-то время Никритин снова затеял в Институте труда[12] тренировочные занятия, но уже чисто производственного характера.

Следует подчеркнуть, что в годы реакции он выступал с резкими речами, критиковал Александра Герасимова, даже в его присутствии, что, естественно, ему не помогало и вызывало месть.

Никритин был человеком высокой художественной культуры, действительно передовым художником. Очень часто он затворнически днем сидел в своей мастерской и подолгу не пока-

зывал своих работ. Я ставлю своей целью здесь объяснить и поднять его значение, которое в течение многих лет замалчивалось. Когда-нибудь это всем станет ясно, и я не теряю надежды, что займет свое место в искусстве талантливый и оригинальный художник Соломон Никритин.

КОНСТАНТИН РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

С Константином Ивановичем я познакомился в 1936–1937 годах, когда несколько групп художников участвовало в проекте Советского павильона на Всемирной выставке в Париже. В результате просмотра специальными комиссиями был принят проект ленинградских художников Н. М. Суетина и К. И. Рождественского. Мне позвонили и предложили зайти побеседовать по поводу работы в комитете выставки. Так я познакомился с Константином Ивановичем Рождественским и Николаем Михайловичем Суетиным. Они меня, как оказалось, хорошо знали по моим работам, чем и объяснялось их предложение. Даже немного поговорив с ними, я сразу почувствовал, что имею дело с людьми, широко глядящими на искусство. Они мне предложили написать большое панно, посвященное авиации, что мне было интересно, и я был подготовлен к этой теме. У меня уже к этому времени была большая авиационная серия, но в панно для Парижской выставки меня несколько беспокоил масштаб – 16 метров длины (формат панно должен был соответствовать архитектуре).

Рождественский и Суетин показались мне понимающими художниками и, главное, близкими во взглядах на искусство – в этом меня окончательно убедила длинная беседа с Константином Ивановичем. Это было приятное начало. Рождественский – совсем молодой еще человек, высокий, собранный, интересный, со светлыми волосами, с хорошей улыбкой, на первый взгляд уравновешенный, но при более внимательном знакомстве я увидел очень энергичного и быстрого в своих действиях человека, мне это даже тогда показалось неожиданным. С Константином Ивановичем Рождественским мне много приходилось встречаться во время работы над панно „Авиация СССР", которое было в экспозиции Советского павильона на Всемирной выставке в Париже, где он был главным художником и проектировщиком. Мне очень понравилось, что все его познания в искусстве весьма основательны. Мы говорили о живописи разных эпох, включая современность, и о любой картине он мог высказаться очень четко и с определенной позиции, – и я удивлялся, что наши оценки очень часто совпадали, несмотря на то, что мы жили в разных городах и учились у разных учителей. Московских художников он знал по работам также хорошо. Его уравновешенность, мягкость, любезность, вежливость импонировали. Так приятно разговаривать с человеком, который никуда не торопится, способен слушать, думать, высказываться, в полной мере чувствуя то, о чем он говорит, и не забывает того, с кем он ведет беседу, и не утверждает себя с первого момента, как это сплошь и рядом бывает.

Это было первое впечатление от Рождественского. После, работая с ним иногда бок о бок в течение десятков лет, я увидел и другие стороны его натуры, оставшиеся для меня в начале незаметными. Прежде всего, меня в нем поразила его способность поднимать темп ра-



М. Сарьян. Наброски
на страницах рукописи. 1961
Бумага, перо. 26 x 22

боты художников – тут скорее нужно говорить о скорости или даже сверхскорости. При выполнении иных выставок он достигал бешеных темпов, постепенно там все приобретало экстренный характер, и иногда надо было немедленно принимать решение, делать новые проекты, новые эскизы, что-то заменять, находить выход из любого положения днем и ночью. На выставках, кроме художников-авторов, участвовала армия людей из министерств республик и заводов. Надо разобраться в тематической части выставок, дать всему направление, а это требует большого опыта, знаний, политического чутья, в заключение нужно все выразить в художественной форме и обязательно по-новому, а не шаблонно.

Константин Иванович – талантливый живописец с тонким колористическим взглядом. Это имеет большое значение в его декоративных работах. Я видел его ранние и поздние, сделанные в Индии, работы; они были выразительными, современными по содержанию и форме. Я его очень высоко ценю как крупного художника, постоянно работающего на больших мировых выставках в очень трудном виде искусства.

МАРТИРОС САРЬЯН

С Мартиросом Сергеевичем Сарьяном я был знаком давно, а его работы знал еще раньше: в 1914 году некоторые из них уже находились в Третьяковской галерее. Я учился в то время в Строгановском художественном училище. Уже тогда на меня его работы произвели впечатление. Случилось так, что мне с Мартиросом Сергеевичем одно время (1936–1937 годы) приходилось встречаться часто, даже каждый день, с утра до вечера.

Для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже выполнялись три панно одинакового размера (длина каждого была 16 метров, высота 4–5 метров). Одно из них писал Сарьян, второе Вильямс, и третье – я. Нам дали помещение в Московском Государственном университете, рядом, на трех галереях. Наши эскизы были уже утверждены, когда нам поставили холсты и мы приступили к грунтовке. Панно Сарьяна было посвящено народному творчеству, Вильямса – народным танцам, мое – авиации.

В первые дни работать было очень трудно. Громадный холст на близком расстоянии охватить взглядом нельзя, а отойти по прямой тоже нельзя, так как все три площадки были очень узкие, и каждому, чтобы посмотреть, приходилось проходить соседнюю с боку площадку и выходить на противоположную сторону, что сильно затрудняло работу. В первые дни все очень много „отбегали", чтобы посмотреть холст на расстоянии. Меня это раздражало, я нервничал, трудно было сосредоточенно работать. К тому же с противоположной стороны за нами толпами наблюдали студенты, и это тоже мешало. Но спустя несколько дней все углубились в работу, она потекла нормально, и, как это ни удивительно, никому не нужно было видеть и проверять с расстояния свою картину. И я тоже как-то чувствовал всю композицию с большими фигурами сразу, и искажение от близкого расстояния мне не мешало. Я его не учитывал; мой глаз, если так можно сказать, „пристрелялся". Иногда мы отходили, конечно, но редко, а иногда и советовались друг с другом, устраивали перерывы, – поговорим и опять

за работу. Мне сразу очень понравился Мартирос Сергеевич. С Вильямсом мы были товарищами, одного поколения и из одной в прошлом организации ОСТ, а Сарьяна мы знали мало, он был намного старше. Мартирос Сергеевич начал писать свой холст – многофигурную композицию – сверху, с неба и высоких гор, и постепенно спускался вниз к фигурам и земле. И тогда он сказал нам, что несколько „перехватил" верх по силе цвета. Но Мартирос Сергеевич хотел взять цвет, очевидно, предельно сильно и контрастно. Постепенно он весь огромный холст по всем направлениям поставил с великим мастерством. Я наблюдал его за работой и очень удивлялся, как он с поразительной точностью решал очень трудные места, – и все, что Сарьян создавал, он абсолютно чувствовал.

У Мартироса Сергеевича был приятный, мягкий, душевный голос, располагающая улыбка. Он очень доброжелательно относился к Вильямсу и ко мне. Дружески-тепло давал советы, к которым мы относились с исключительным вниманием. Он писал быстро и решительно; поглядывая на свой эскиз, он позволял себе свободно развивать его, чувствуя все в другом масштабе.

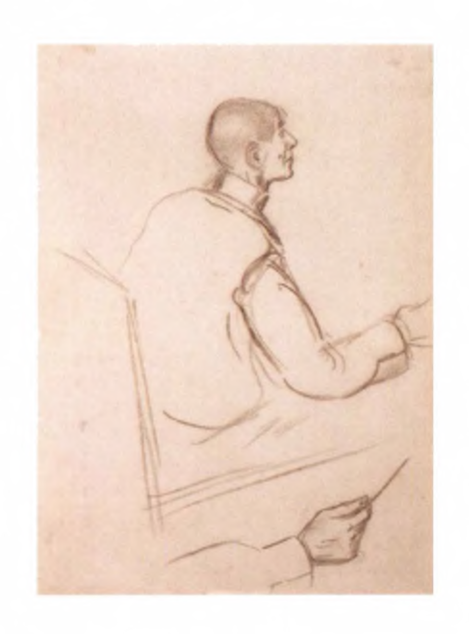
Я восхищался его панно, и мне интересно было, как он поведет всю композицию дальше, и еще потому, что он брал местами так сильно, что казалось, отрезал себе дорогу к дальнейшей работе. Но нет, какой-то неожиданный „ход конем" – и опять у него стояло все на месте и он мог идти вперед. Какая смелость, думал я, как он уверенно ведет свой огромный холст. Ему помогали два художника – Миллер и в дальнейшем погибший на войне Давидович. Оба – живописцы по своей природе, иначе они не могли бы работать с М. С. Сарьяном.

И вот его великолепный холст приближается к концу. И тут его постигает, можно сказать, непредвиденная катастрофа. При ответственном просмотре изменилась тема, и это ударом грома обрушилось на холст Сарьяна.

С решением его композиции положение было ужасающим. Надо было выходить из положения. Но как? Сроки сдачи приближались. А изменения основ в данной теме вели фактически к полной перестройке всего панно. Мы очень переживали за Сарьяна, так как это действительно ставило его в безвыходное положение. Он очень был огорчен, заболел и некоторое время не приходил. До своего возвращения он прислал эскиз, новый вариант. Когда я его увидел, я был поражен находчивостью, изобретательностью и, главное, конечно, талантом – найти из положения, безусловно, самый лучший выход. Мы говорили, что так может только большой художник. И, вернувшись через несколько дней, Сарьян набросился на гигантский холст и сильными ударами, размахивая большими кистями, победил его.

ВЛАДИМИР ТАТЛИН

Владимир Евграфович Татлин – высокий, атлетического сложения, моряк в прошлом, еще юнгой не раз уходил в далекое плавание, был и у африканских берегов. Он умел увлекательно об этом рассказывать. У вас и сомнений нет, когда вы его видите, – он выраженный „морской волк". Он мог быть матросом, капитаном или адмиралом – лучшую и более подходящую для этого внешность не часто встретишь. У него были коротко подстриженные светлые



В. Е. Татлин (Рисует)
Набросок. 1947
Бумага, карандаш. 42 x 29,5

волосы, голова островатым орехом вверх и сидит на шее высоко. Чтобы говорить с ним, приходилось задирать голову изрядно вверх в ожидании от него неторопливого ответа. Иногда было непонятно, слушает ли он вас, – у него как будто немое выражение лица; кажется, что он некрасив, с каким-то странным, несколько деревянным и даже отсутствующим взглядом. Но вот он оживляется, ярко-зеленые глаза зажигаются пронзительными колючками, направленными на вас. Сильный, певучий голос начинает играть, переливаться, на лице появляется удивленное выражение и загадочная улыбка. Он еще насторожен, он не может вас раскусить, прощупать, с кем имеет дело, друг ли пред ним, и может ли им стать. Стоит ли раскрывать свою душу, как он может и как жаждет этого, поймут ли его, почувствуют ли?

Таким я его встретил первый раз. Это было первое впечатление, которое резко изменилось, когда он почувствовал расположение ко мне. Куда девалось его суровое лицо немого дровосека, которое я увидел в первый момент! Передо мной был простой, добрый, обаятельный, чуткий ко всему живому, убежденный в своих взглядах, чувствующий в себе силу огромного таланта художник. Я тогда не знал, не мог предположить, что в дальнейшем он станет настоящим большим моим другом на многие годы, до конца его жизни.

В годы моего студенчества нас, вхутемасовцев, могли увлечь только люди сильные, смелые в своих дерзаниях, открыватели нового в искусстве, говорящем о нашей жизни. Такими были в первом ряду – Мейерхольд, Маяковский и с ними Татлин. Его Башня [13] родилась как наша мечта, как поэма о будущем. Мы тогда, сидя в мастерских и общежитиях у железных дымящихся печек с трубами, уходящими в форточку, говорили об этой Башне. Мы восприняли ее с подъемом и надеждой – эту небывалую, спиралью уходящую в небесную высь конструкцию. Мы говорили тогда: „Вот, оказывается, какой может быть наша новая архитектура".

Но Татлин был и живописцем. Его живопись казалась нам странной, совершенно не похожей на живопись других художников как по композиционному, так и по цветовому решению. Мы долго спорили о ней. Но вот мы увидели еще и контррельефы. Что это такое? Кто он такой, этот таинственный человек, который нас так взбудоражил? – думал я, всматриваясь в его металлические рельефы, впившиеся, как осколок снаряда, в покрытую левкасом доску. Что он хочет сказать?

В начале 1920-х годов я был в мастерской Татлина в Петрограде. Узнав, что я из Москвы, группа его учеников начала рассказывать о своих работах, а Татлин стал спрашивать о нашей работе в Москве. Мне тогда стало ясно, что студенты готовы за своего учителя в огонь и воду. Можно было позавидовать Татлину, сумевшему создать такой замечательный коллектив.

На протяжении многих десятилетий я с ним очень часто встречался. Мы жили рядом. Сначала (в 1920 – 1930-е годы) в Москве на Мясницкой, в доме 21, а после войны на Верхней Масловке. Я постоянно видел его работы, он много и упорно писал, рисовал, строил, изобретал, работал в театрах, любил сам делать макеты к постановкам, был увлечен решением и исполнением их в задуманном материале – они часто были уже отработаны как модель. Татлин – тонкий, оригинальный живописец со своим колоритом. Он писал портреты, полевые цветы, пейзажи, натюрморты, часто незатейливые – стол, хлеб, нож, лук, кружка

и т. д. В них он скупыми средствами достиг исключительной выразительности. В послевоенные годы он писал маслом – лессировками. Часто флейцами, прозрачными красками, и холст он подготавливал почти как левкас.

Но Татлин – художник широкого диапазона, он всегда стремился выступать в различных областях. Он мог в качестве художника участвовать и в конструировании парохода, самолета, городского транспорта, а не только предметов быта. Как выискать эти линии, цвет, форму, связать в одно целое внутри и снаружи? Все это Татлин мог превосходно.

Он много экспериментировал, исследуя свойства различных материалов. Когда к нему ни зайдешь, если он не пишет, то всегда что-то мастерит – у него были золотые руки. Он все любил делать сам, был первоклассным столяром и слесарем, имел прекрасный набор инструментов, великолепно чувствовал материал. С восхищением показывал мне кусок дерева или металла: „Смотри, какая красота!" А затем вытаскивал особый рубанок или необыкновенную пилу. Ему все это было необходимо! Рядом с картинами он вешал на стену свои чертежи и рисунки. Он изобрел в свое время летательный аппарат („Летатлин"[14]), прицеп к автобусу – мастерскую художника и много другого. Сам сделал несколько бандур, долго совершенствовал их – ведь он замечательно пел и играл. В молодости он выступал в ансамбле певцов и бандуристов и путешествовал с ними по Европе. Был в Париже в гостях у Пикассо, пел и играл у него. Об этом он мне весело рассказывал, вспоминая молодость. Иногда приходил ко мне с бандурой и просил: „Шурочка, настрой, у тебя же абсолютный слух".

Он любил строить и изобретать и пользовался любым случаем, чтобы что-нибудь усовершенствовать, будь то даже простая лестница для мастерской, полка, подрамник, стол или стул.

Так, он себе построил антресоли, по-своему все там устроил и поставил кровать. Как-то утром я зашел к нему и застал полный в его квартире разгром: все было перевернуто вверх дном. „Что у тебя случилось?" – с недоумением спросил я, увидев в дополнение к этому синяки и царапины у него на лице. Татлин сделал движение рукой, напоминающее падающую птицу: „Понимаешь, весь мой второй этаж ночью грохнулся, и я проснулся уже внизу на полу. Но ты не думай, я все правильно построил, а вот стены подвели, никуда не годятся, там, оказывается, пусто, только воздух гуляет". Я засмеялся, и он тоже. Я не сомневался, что совсем не сложное для него сооружение он тщательно обдумал. Но кто знает – он любил экспериментировать и часто шел на риск в поисках своего, нового, более совершенного решения. Такой был Татлин всегда и во всем.

Мне трудно писать последовательно, я не историк, да и не ставлю такой задачи. Я пишу о том, что меня волновало в разные годы, я высказываю свои соображения и пишу о людях, с которыми близко соприкасался, и о тех, с кем был в дружбе. Владимир Евграфович Татлин, как я уже говорил, был моим большим другом.

Однажды меня вызывают к телефону:

– Шурочка, ты?

– Здравствуй, Владимир Евграфович!

– Вот что, бери с собой Леони и быстро приходи ко мне, ну только скорей!

– Понимаешь, Володя, мы сегодня приглашены...

– Никаких разговоров, слышишь, обязательно, только не тяни, подай Леони пальто, а сам надевай свою шляпу. Все, жду.

Мы с женой не знали, как поступить. И хотя я видел Татлина практически каждый день, мы всегда были рады встретиться вновь и вновь. Но вот опять раздается телефонный звонок, и его веселый голос:

– Я тебя жду – не дождусь, а ты еще дома торчишь! Позови Леони к телефону.

Я вижу, как Леони улыбается, разговаривая с ним, наверное, всякие там истории ей рассказывает, хвалит ее и просит скорей прийти. И мы все бросаем и идем к нему.

Он тоже к нам вламывался в любое время. Он всегда был нетерпелив. И мы спешим – вероятно, какие-то новости, может быть не совсем хорошие, но все равно, мы обо всем говорим и делимся нашими чувствами и переживаниями. Мы верим друг другу безгранично. Татлина считали человеком скрытным, но для меня он открыт, искренен и органичен, как и его талант. Больше известны всякие скверные анекдоты о нем, выдуманные людьми ограниченными. Эти люди живут в другой атмосфере, чуждой Татлину.

И вот мы пришли. Он сразу открывает нам дверь (видимо, услышал шум лифта), втаскивает буквально за руки. Ставит на стол кружки, конфеты, наливает по рюмочкам вино.

– Ну, – говорит, – гуляйте, гуляйте!

Сам он не пьет ни капли. Я провозглашаю тост:

– Пью за гиганта, бывшего матроса с корабля, а теперь плавающего в „герасимовском океане" – кажется, в такой мутной воде еще никогда не приходилось плавать.

Он смеется сначала, но глаза его грустнеют:

– Все-таки это ужасно: как могло случиться, что нашим искусством заправляет этот купчина с Охотного ряда? Конечно, это не может продолжаться вечно, но мне уже много лет. Вероятно, ты дождешься других времен, а я вряд ли.

Однажды Татлин попросил меня позаниматься рисунком с дочерью его врача, молодой девушкой архитектором. „Я тебе откровенно скажу, – говорил он, – я не знаю, как учить рисунку, а ты преподавал и живопись, и рисунок", – и он обнял меня. Этот огромный человек, встречая меня, всегда обнимал своей огромной рукой. Я очень любил его, а недостатки характера, о которых вечно вспоминают, приписывая ему черствость, скупость, даже жесткость к своим близким, может быть, и были (об этом я с ним иногда говорил, и очень резко), но все же достоинств, даже замечательных, у него было больше, и по природе своей он был человек, способный глубоко чувствовать, переживать и любить чистой любовью. Но тяжелые обстоятельства его жизни не могли не повлиять на его впечатлительный и легко ранимый характер. Этот человек огромного самобытного таланта был заброшен, фактически загнан, находился в изоляции, ему наклеили ярлык формализма завистливые, ограниченные, мелкие людишки.

Был случай, когда у Татлина отняли постановку и передали ее другому художнику, придрались, что Татлин опоздал со сдачей макета. Конечно, это был только предлог. Я помню замечательный макет к спектаклю, который был выполнен им с большой любовью. Такое отношение к Татлину было в порядке вещей.

Живописью Татлин занимался всегда, но ни одна его картина тогда не экспонировалась на выставках. Периодами ему удавалось работать в театре. Я помню премьеру спектакля „Глубокая разведка" в театре Ленинского комсомола. Он был художником-постановщиком. На премьере были еще С. Д. Лебедева, А. В. Фонвизин и я – вот практически и все его друзья.

Архитектор Руднев, автор здания Московского университета, очень ценил Татлина и хотел поручить ему оформление всего здания. Татлин очень надеялся на эту работу. Но Рудневу не удалось осуществить это. Как видно, кто-то противодействовал кандидатуре Татлина.

Как-то Владимир Евграфович попросил меня с ним вместе поработать над театральной постановкой „Двенадцати месяцев" Маршака для детского театра. Я ему ответил тогда:

– Знаешь, мы с тобой очень хорошо дружим, и мы близки друг другу, но начнем работать вместе, у нас может ничего не получиться. Я не люблю вместе работать. Мы так уже пробовали с Исааком Рабиновичем работать как два автора, но потеряли неделю и дружески разошлись. Пришлось нам разделить работу на два объекта, и все получилось превосходно, он сделал свою панораму для Всемирной выставки в Нью-Йорке, а я свою.

Татлин очень огорчился и сказал:

– В этой постановке есть такие картины, которые я не сумею сделать. Я знаю, что я могу, а что нет. А вот ты это чувствуешь превосходно, и ты много моложе меня, это тоже имеет значение.

Он показал мне эскизы, и я действительно понял, что смогу это сделать. Я согласился, но при условии, что это будет просто дружеская помощь, и что моего имени стоять нигде не будет. От денег я тоже категорически отказался. За два вечера я сделал эскиз. Татлин понял, что предлагать мне деньги бесполезно, но, конечно, не успокоился и принес мне в подарок очень хорошую цитру, на которой я любил играть у него дома. Это был очень щедрый подарок. Спустя какое-то время я подарил ему эту цитру... на день рождения.

Никогда я не мог Татлина упрекнуть в черствости, бездушии, в чем его старались упрекнуть недруги по искусству. Как-то Леони была очень тяжело больна. Татлин знал, что у нас совсем тогда не было денег. „Слушай, – сказал он, придя ко мне, – я ведь знаю, у тебя сейчас нет денег, возьми у меня, пожалуйста, прошу тебя", – и он положил деньги на стол.

Он дружил также с Саррой Лебедевой и Артуром Фонвизиным, очень ценил их как художников и людей. А вообще в конце жизни он жил довольно одиноко. Мы вместе встречали его последний Новый год. Владимир Евграфович с Александрой Николаевной и мы с Леони. Больше никого не было. Нам так хотелось.

Я всегда очень доверял Татлину, показывал ему свои работы в любом состоянии, на любом этапе, так же как и он мне. Наша многолетняя дружба приносила мне много радости. Я всегда его вспоминаю с большой любовью. Татлин был на десять голов выше тех, кто перегородил ему дорогу в искусстве. Не случись этого, трудно даже представить, какое огромное влияние он оказал бы на нашу культуру. Это художник-новатор с безупречным вкусом и огромного масштаба. И правильно о нем сказал на похоронах архитектор Руднев, что умер настоящий художник – гигант, которого полюбят и оценят в будущем.

АЛЕКСАНДР ТЫШЛЕР

Вот при каких обстоятельствах произошло мое знакомство с Сашей Тышлером. Это было в начале 1920-х годов, вероятно в 1921 или 1922 году. Я сидел в своей комнате в общежитии на Мясницкой, 21. Обычно меня днем не беспокоили во время работы, – я вешал записку: занят, работаю, в 6 часов буду свободен. Товарищи были внимательны.

Именно в эти часы углубления в работу кто-то постучал. Страшно возмущенный, я открыл дверь и увидел невысокого роста брюнета, молодого с приятной улыбкой и чудесными зубами. Он всматривался в меня и спросил:

– Вы Лабас?

– Да, – ответил я, – я Лабас.

– Мне советовали с вами встретиться. Моя фамилия Тышлер. Я приехал из Киева...

– Ах, вот в чем дело! Мне говорили о Вас Редько и Никритин.

– А мне именно они говорили о Вас!

Мы просидели много часов, так у нас нашлось много общего и мне казалось, что мы очень давно и близко знакомы. Условились вечером встретиться – мы уже были друзьями. В тот вечер мы продолжили наш разговор и понимали друг друга с полуслова. На следующий день я ему показал свои работы и не сомневался, что он все прекрасно поймет и верно почувствует. Так и было. Я в свою очередь также все у него понял, и, бесспорно, мне было интересно встретить такого художника. Наша дружба углублялась. Мы встречались под вечер почти каждый день и появлялись вместе почти всюду. К этому стали привыкать, и часто, когда я куда-нибудь приходил один, меня спрашивали: „А почему нет Тышлера?"

Позже мы начали вместе выставлять свои работы на всех выставках ОСТ и старались свои картины поместить рядом. Сначала у нас все шло великолепно, ну а потом мы вместе попали под обстрел АХРРовской и герасимовской низкопробной критики. Наши враги по искусству хотели нас поссорить, но мы не поддавались ни на какие интриги и долгие годы дружили. Наши две фамилии часто фигурировали вместе в обсуждениях и в печати.

Тышлер – маленького роста, широкий в плечах, слегка удлиненное лицо его украшено большими черно-коричневыми глазами, довольно прямой нос – в молодости он напоминал молодого бычка. У Тышлера квадратные широкие ладошки и не очень длинные пальцы, голос иногда довольно высокий, в особенности когда он начинает смеяться, но как только „игривое" настроение у него пропадает, голос сразу становится ниже. Ничего трагического, ничего драматического в личности Тышлера в молодости не было. Наоборот, он был веселым, шумливым, а иногда даже довольно нахальным молодым человеком, в особенности с девушками; у него был наступательный характер, он много смеялся, пребывал часто в беспечности и легкомыслии, но в то же время у него часто появлялись далеко не веселые картины и рисунки. Он даже любил изображать страшное, что часто вызывало удивление. Где это лежит у него? Где спрятана невидимая сторона Тышлера, откуда все идет? Налет театральности был у него всегда, это его органическое свойство, которое в дальнейшем вылилось в профессию театрального художника.

1964 год, ноябрь. Я сегодня прогулялся с Тышлером. Почему-то он мне показался мрачным и разочарованным, по всей вероятности, сказывалось его плохое самочувствие. Он мне рассказал, что Эренбург по-прежнему, как и при Хрущеве, не пользуется поддержкой. Его плохо печатают, и тот человек, от которого это зависит, в свою очередь больше всех других любит Дейнеку. Это все-таки говорит в его пользу. Надо набраться терпения, будем надеяться и ждать.

3 июля 1980 года. Последняя встреча с Сашей Тышлером незадолго до его смерти. Я шел домой из мастерской, был сырой, холодный день. Я увидел человека, сидящего на скамейке перед нашим домом в садике. Издали я не сразу узнал Сашу, так он изменился. Но когда я подошел ближе, то ужаснулся, так страшно он выглядел: лицо было осунувшимся.

– Саша, здравствуй, – сказал я, – почему ты сидишь на скамейке, здесь сыро и холодно, разве можно после воспаления легких!

– Ничего, – тихо сказал он, – хочется подышать воздухом.

– Как ты себя чувствуешь?

– Очень плохо, – ответил он и сказал: – Сядь на минутку, сейчас пойдем домой.

Я сел рядом и увидел его близко. Глаза у него были воспалены, с красными кругами, лицо бледно. Он страшно похудел, у него был взгляд погибающего человека, мне стало ясно, что жизнь его заканчивается, – мне трудно было скрыть то тяжелое чувство, которое я испытывал. Вероятно, он понял, а я постарался его ободрить и сказал:

– Пойдем, Саша, ты можешь опять простудиться, ведь у тебя было воспаление легких недавно.

– Все равно уже ничем не поможешь, – ответил он, – я живу и держусь только на лекарствах. Мне вообще не везет, другие заболевают и умирают, а я вот мучаюсь и мучаюсь. Все уже никуда не годится, и ноги не ходят, – и он стал понемногу вставать. Я ему помог, взял под руку, и мы пошли к нашему дому. С трудом и очень медленно он передвигал ноги. Я его поддерживал на лестнице и довел до его квартиры на втором этаже. Грустно было на душе. Это просто ужасно увидеть его в таком виде. Куда ушло его здоровье? Куда девалось его беспокойство, его жизнелюбие? Грустно, грустно видеть, как угасает человек. Тышлеру 82 года, это конечно, немало, но я не могу примириться с законами природы. Вот она – беспощадная старость, вот она не за горами костлявая смерть. Я пришел домой, мне очень грустно писать эти строки о моем товарище по искусству и по ОСТ и по юношеской нашей дружбе. Это была наша последняя встреча.

НАДЕЖДА УДАЛЬЦОВА

Только что вернулся с похорон Надежды Андреевны Удальцовой, которую я всегда высоко ценил и с которой был очень много лет дружен. Я ее сегодня внимательно в последний раз рассмотрел, неподвижную, холодную и совсем уже поседевшую. Но черты ее лица, твердо отчеканенные, даже сейчас говорили о необычайной творческой энергии. На-

пряженные стыки лба и переносицы, красивая линия бровей, отточенная линия губ – все это еще сохранило былую красоту и гармонию. Видя ее в последний раз, я вспомнил Надежду Андреевну еще совсем молодой. Она мне всегда очень нравилась, я всегда восхищался ее талантом. Мне приятна была ее какая-то особенная и милая улыбка, едва заметная усмешка, когда она говорила о противоположных ей художниках – „деловых", как она их называла. Замечательные и действительно необыкновенные глаза в неожиданном сочетании: один коричневый, а другой зеленый, и это так удивляло всегда, и так к ней шло, придавало ей какое-то особенное очарование и красоту. И мягкие линии лица, щек, энергичного подбородка, плечи, руки, шея – все было в ней в чудесном согласии, и легкая девичья походка, мягкий бархатный голос, в котором чувствовались звуки простой естественной природы. Даже когда она к концу разговора скажет несколько слов почти шепотом – и это у нее было как-то от самого сердца.

Вместе с ней я преподавал в молодости. Она была старше меня лет на 15, и я помню, как мы целый день иногда с ней бегали по городу перед новой постановкой натюрмортов и обнаженной модели, часами выбирая в цветочных магазинах цветы, покупали ткани, кухонные вещи, посуду, ходили в комиссионные и другие магазины и потом все это везли в институт. Она радовалась каждой удачной постановке, и мы с увлечением все это делали, ставили до тех пор, пока сами не приходили в восторг. Ее поразительно точный глаз, безупречный вкус, смелость в решении всегда глубоко волновали, и это отражалось прежде всего в ее произведениях, и было у нее во всем. Это было ее свойство, естественное и органичное. Я сегодня записал о ней лишь несколько строк, а мне хочется написать о ней очень, очень много.

ГЕНРИХ ФОГЕЛЕР

Когда я вернулся с Восточного фронта, в 1921–1922 годах, я познакомился с семьей Юлиана Мархлевского, его женой Брониславой Генриховной и их дочерью Зосей. Они сначала жили в Кремле, там у них была квартира, и я часто бывал у них. Зося, совсем еще молодая девушка, время от времени уезжала в Германию. Она очень интересовалась искусством и часто бывала у нас в мастерских и была в курсе моей работы. Я тогда учился во ВХУТЕМАС, а затем начал преподавать там живопись. Когда Зося Мархлевская приехала из Германии со своим мужем Генрихом Фогелером, мы с ним познакомились.

Генрих Фогелер по возрасту принадлежал к старшему поколению, но это не мешало нам подружиться и часто встречаться и у них, и у меня. Мне было интересно познакомиться с совсем тогда мало нам известным художником Фогелером. Меня очень заинтересовали его работы, они были содержательными, в них был выражен индивидуальный, неповторимый характер. К тому же Фогелер, несмотря на то, что он был уже давно сформировавшимся художником, с интересом желал познакомиться с новой для него обстановкой у нас, искать новые пути для своего искусства. Это я заметил и высоко оценил в нем с самого начала. Всегда радует, когда художник не останавливается, а смело идет вперед, открывая

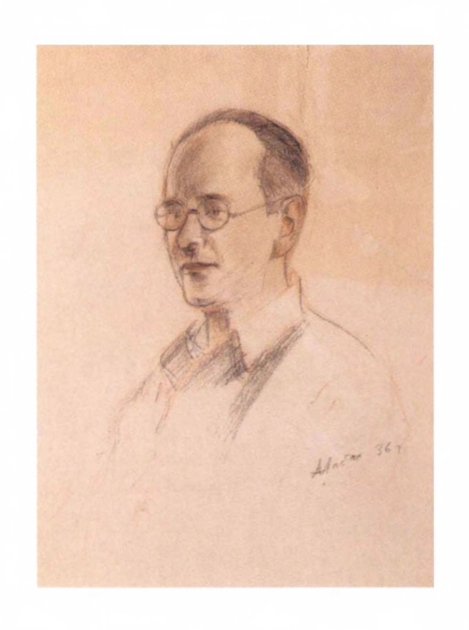
для себя и для зрителя то новое, что он горячо воспринимает и во что беспредельно верит. Мне, молодому еще совсем тогда художнику, было дорого то, что Фогелер с большим вниманием и интересом отнесся к моим картинам, рисункам и акварелям, и я сделал много полезных для себя выводов из бесед с ним около моих картин. Я ему все решительно показывал в любой стадии работы. Он мне вообще нравился.

Внешне Фогелер был очень интересным, значительным, красивым человеком, очень ярко проявлялся его характер, полный творческой энергии. Выразительные глаза, высокий лоб, все линии были удлиненными, утонченными, но в них не было жесткости. Фогелер был мужественным, стойким, целеустремленным, но в то же время добрым, мудрым, правдивым человеком. Это я всегда чувствовал при общении с ним. Фогелер был большой человек и большой художник.

Мы с ним часто ходили по городу и обменивались впечатлениями. У него был острый взгляд художника, он мгновенно все замечал и по возможности зарисовывал, часто даже прямо в городе. Я помню, в очень холодный зимний день он долго стоял около почтамта и рисовал цветными карандашами улицу, проходящих мимо людей, проезжающих извозчиков. Совсем замерзая, он все-таки довел свой очень интересный рисунок до конца, а затем пришел ко мне погреться.

Как-то мы ехали с ним в трамвае. Фогелер сидел на фоне окна вагона, а за окном мелькали улицы Москвы. Меня очень увлекла тогда идея написать большой портрет Фогелера в трамвае на фоне бегущих улиц. Когда я ему предложил это, он охотно согласился, идея ему очень понравилась. И я с увлечением начал писать. Он долго и очень аккуратно приходил на сеансы и никогда не опаздывал ни на одну минуту.

Этот портрет я выставил на 3-й выставке ОСТ, одним из членов учредителей которого я был. Общение с таким умным, тонким, глубоким человеком, как Фогелер, было для меня большой радостью.



АРТУР ФОНВИЗИН

В начале 1930-х годов я познакомился с Артуром Владимировичем. Он оказался моим соседом, жил также на Мясницкой улице. Фонвизин мне показал свои работы, акварели и масло – тогда я впервые увидел его раннюю серию: „Цирк" времени „Голубой розы". Я также увидел его очень проработанные натюрморты маслом и серию акварелей. Портретов тогда было еще не так много. Я сразу почувствовал настоящего художника со своим оригинальным лицом.

Мы стали часто встречаться, у нас завязалась дружба. Для меня Артур Владимирович принадлежал к старшему поколению. Но он всегда сохранял в себе свежесть, молодость и непосредственность. Этого нельзя не понять, когда видишь его прекрасные работы, большие акварельные листы, с блеском выполненные настоящим артистом. Артур Владимирович долгие годы жил и работал в стесненных условиях, но именно тогда, во второй половине 1930-х годов, осо-

Портрет художника А. В. Фонвизина. 1936
Бумага, сангина
42,5 x 29,5

бенно был виден его творческий подъем – тогда начали появляться серии больших превосходных акварельных портретов – Уланова и вслед за ней балерины, актрисы, один портрет идет за другим и один лучше другого. Как раз за эти портреты его и разгромили, приклеив ему ярлычок формалиста. Артур Владимирович очень тяжело переживал эти грубые, вульгарно-циничные выпады со стороны некоторых безответственных критиков. Скоро обстоятельства вынудили его перейти на копирование, но и здесь он остался подлинным художником. В самом деле, если спросить сегодня, кто же является одним из бесспорно лучших акварелистов в Советском Союзе, да еще и к тому же портретистом, то среди первых будет, несомненно, назван Фонвизин.

В 1961 году я был у А. В. Фонвизина, и он подарил мне маленькую, в несколько листиков, пальму, величиной со спичечный коробок. Это была карликовая пальма. Я посадил ее в совсем маленький плоский горшочек. Десять лет я поливал ее и следил за ней, она медленно, не торопясь, подрастала, и в ее первоначальном виде ничего почти не изменилось. Но вот, совсем недавно, спустя 10 лет я, к моему удивлению, увидел, что вместо листьев вдруг начал вырастать плотненький стебелек. Это было как-то неожиданно, и я не понял сначала, что это такое, но стебелек стал удивительно быстро подниматься, на нем появились маленькие бутончики и, наконец, распустился дивной красоты цветок, который меня очень порадовал. Но, к сожалению, часа через два он закрылся и уже больше не открывался. Так, по очереди, также на очень короткий срок, стали распускаться и другие бутоны. Как это странно: десять лет нужно было, чтобы на два часа показаться на свет божий чудесному цветочку. Какая поразительная тайна заложена в природе!

Чем-то это напоминает рождение художественного произведения. Творческий процесс, медленное созревание, только с той разницей, что если оно уже появляется, и оно настоящее, то уже не умирает.

ИСИДОР ФРИХ-ХАР

Я его очень люблю. Это один из удивительно живых мастеров, веселых, доброжелательных к товарищам по искусству. Я имею в виду тех, кого он ценит и уважает. Он темпераментный, горячий. Сохранил по сей день, несмотря на возраст, юношескую непосредственность; встреча с ним всегда радует. Он невысокого роста, но у него крепко сколоченная фигура. Брови крыльями, открытая улыбка и ввинчивающиеся в тебя черно-карие удивленные глаза. Его характерные жесты и разговоры сопровождаются густым смехом, остро подмеченными наблюдениями. Он приехал в Москву с Кавказа – очень давно, но по сей день сохраняет оттуда особый стиль и в первую очередь южный темперамент. Фрих-Хара любят, и это понятно, он тот человек, в котором так мы все нуждаемся. Он умеет слушать, вникать и переживать. Ему хочется выложить свою душу – редко кто так располагает к этому, а с ним всегда такое чувство, что этот человек все искренне воспримет.

Скульптор Фрих-Хар с самого начала его появления в Москве имеет свое самостоятельное лицо. Я помню его ранние работы. В те годы мы, московские художники, впервые увидев

его работы, сразу восприняли его как совсем нового, ни на кого не похожего талантливого скульптора, и его талант стал энергично развиваться, и целым потоком пошли его новые работы. Он всегда был интересен по содержанию и по форме; он художник нового порядка, и в нем в одинаковой степени выражено станковое и декоративное начало. Я вспоминаю замечательную по своему составу групповую выставку: В. А. Фаворский, Н. М. Чернышев, И. Г. Фрих-Хар. По сей день у меня стоят перед глазами работы этой выставки [15]. Фрих-Хар – полная противоположность многим скульпторам шаблонно-ремесленнического направления, которые расцвели при культе личности. Они крепко держались. Этим только и можно объяснить, что по сей день такой замечательный скульптор, перешагнувший 70-летие, не имеет никаких званий.

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

Алексей Крученых был частым посетителем нашего общежития во ВХУТЕМАС (кв. 77 по Мясницкой, 21). Как-то с ним пришел к нам Велимир Хлебников. Мы с исключительным интересом отнеслись к нему. Мы давно знали его стихи; у меня была книга „Доски судьбы" [16], которую я с увлечением прочитал.

В нашей квартире тогда жил Телингатер, который хорошо знал Хлебникова – они вместе приехали в Москву из Баку. Я помню, несколько раньше Крученых рассказывал, что Хлебников жил некоторое время у Маяковского. Вскоре Хлебников поселился в нашей квартире в первой комнате налево, где жили Телингатер, Плаксин и Томас. К Хлебникову все тепло отнеслись и были рады ему. Когда я заходил к моим товарищам, то встречал Хлебникова, он часто сидел около кровати, на которой лежали тетради. Мне запомнилось первое впечатление: прежде всего, огромные серые с голубизной глаза, странное, отчужденное продолговатое лицо, – он напоминал одинокий утес. Жесты, движения были медленными, спокойными. Меня не покидало чувство, что, хотя он рядом, но в то же время где-то далеко. Запомнился его голос: он тоже звучал одиноко, в особенности среди обычно бойких моих товарищей, которые, правда, притихали рядом с необыкновенным соседом. Нам казалось, что никто так верно не оценит и не почувствует подлинное искусство, как могли мы тогда. Я замечал, что у Хлебникова был озабоченный вид, – но это не была озабоченность житейскими делами, хотя они у него были тогда очень плохи.

С Хлебниковым я иногда беседовал, он держался скромно, поражая своей почти детской искренностью и простотой. Я очень интересовался его взглядами на живопись, но он высказывался осторожно и немного. Сказал мне, что последние годы меньше мог интересоваться живописью (так складывались обстоятельства), совсем мало о живописи думал и не много видел.

В нашей комнате я ему показал несколько моих картин. Он отнесся к ним с интересом и заметил, что хочет теперь вновь подумать о живописи, но больше посмотреть, что за эти последние годы сделано, – только после этого он может позволить себе судить о ней. И добавил, что его интересуют новые пути живописи.

Я часто, вернее, каждый день, встречал его – медленно идущего по коридору, в квартире, на лестнице, во дворе – и всегда невольно провожал его взглядом и много думал о нем, взвешивая каждое его движение, каждый жест. Хлебников ходил в старой солдатской шинели. Мне запомнилось, как на углу Мясницких ворот он стоял и держал в руке ломоть хлеба, о котором он забыл. Мимо него проходили люди, проезжали извозчики, машины, но он ничего не видел и не слышал – так он был поглощен, видно, неожиданно налетевшими на него мыслями. Быть может, родились новые стихи, совсем новые поэтические образы, подумал я, а он стоял неподвижно, как монумент, высокий и величественный. Долго я не мог оторвать от него взгляда, пока он стоял, не шелохнувшись. Я прошел мимо него к нашему дому и очень долго еще смотрел в окно, пока не увидел Хлебникова, идущего своей обычной спокойной неторопливой походкой.

На дверях комнаты, где он жил, иногда висела записка, написанная не очень четко рукой Хлебникова с просьбой по возможности его не беспокоить, так как он работает. Он очень много в это время писал, и часто поздно ночью. Мы все старались, чтобы ему было спокойно. Ведь мы тогда понимали, вернее, догадывались, что Хлебников – крупнейший поэт нашего времени.



НИКОЛАЙ ЧЕРНЫШЕВ

Я поднимаюсь в свою мастерскую на лифте. Со мной до четвертого этажа поднимается Н. М. Чернышев. Я очень высоко ценю и люблю его как художника и человека. Мы с ним обмениваемся несколькими словами. При свете лампы я смотрю на его лицо, благородное, честное, искреннее, красивое. Я вспоминаю его в конце 1920-х годов. Николай Михайлович (я его помню молодым) внешне был очень интересен. Кроме того, в нем сочетались мягкость и повышенная чувствительность поэта-лирика, внимательно изучающего природу, искусство, с углубленностью подхода ко всему, мудростью и наблюдательностью в жизни. С ним всегда было легко и просто, приятно встретиться и побеседовать. Но в то же время он всегда был подтянут, сосредоточен и, самое главное, очень решителен, тверд и ясен в своих устремлениях. Он – подлинный живописец, воспринял все лучшее, что было в прошлом в искусстве у нас и на Западе. Он все прекрасно знал и мог по достоинству оценить и старое, и новое искусство. Он мог восторженно, с восхищением говорить о древнерусской иконе, фреске и вместе с тем о западных художниках. И если они действительно представляют интерес, он все увидит и глубоко почувствует.

В наши молодые годы я часто бывал у него и он мне показывал много работ, выполненных темперой, маслом, акварелью. Мне запомнился портрет его матери. Все работы того времени, которые я видел, были чистыми, искренними, в них чувствовалась трогательная любовь к тому, что он изображал. Для него вообще характерна поэтическая, музыкальная, эпическая направленность творчества. Уже в то время он увлекался древнерусской иконой и фреской в полной мере.

Художник Н. М. Чернышев
Набросок. 1968
Бумага, перо. 29 x 20

Николай Михайлович прекрасно знает древнерусское искусство, и он, как настоящий художник, не повторяет его, а продолжает в нем открывать и развивать те традиции, которые близки и созвучны нашему времени. Эти традиции волнуют много веков и по сей день – все это я увидел уже тогда, в 1920-е годы, в его небольшой комнате, когда, вскоре после знакомства с ним, зашел к нему и он показал мне свои работы. Это мне хорошо запомнилось. С того времени и по сей день я всегда интересуюсь произведениями Николая Михайловича. Он показывал мне свои работы и в далекие времена, и в последние годы, а мне всегда было очень интересно поговорить с ним и о моих картинах.

Я помню, как В. А. Фаворский вместе с Н. М. Чернышевым дружно писали фрески в „Доме матери и ребенка"[17].

В начале 1930-х годов со стороны определенной группы художников во главе с А. М. Герасимовым начался сильный нажим и нападки, в том числе и на Николая Михайловича. Некоторые критики считали для себя подходящим случаем напасть на хорошего художника. Это, вероятно, часто приносило им практическую пользу. Немало карьеристов использовало для себя сложившуюся обстановку. В то время мы начали работать по контракту в ИЗОГИЗ[18]. Там были разные люди, и, конечно, в руководстве и в комиссиях были и такие, кто считал, что их работа заключается в том, чтобы хорошего художника переделать по своему вкусу. Каждый там полагал, что он имеет право говорить от имени народа, и обычно разговаривал так: „Народу не нужно. Это народ не поймет". Я помню, что я разругался с некоторыми и сказал: „Вы не имеете права говорить от имени народа. Вы просто малограмотные, случайные люди в искусстве, люди, которые ничему не учились и которые не хотят ничему учиться. Да еще самовлюбленные выскочки, которые так много вреда приносят нашему искусству". Это был мой последний разговор в ИЗОГИЗ, после чего я ушел оттуда. Меня очень тревожила обстановка, которая складывалась там.

Кстати, я вспомнил, что там работал Сергей Васильевич Герасимов. Как-то перед просмотром к выставке он мне показал два пейзажа, которые мне очень понравились – они были написаны широко, свободно. Он беспокоился, что комиссия их из-за этого не пропустит (часто комиссия делала поправки, губящие картины). Все это я вспомнил, когда увидел работу Николая Михайловича, совсем не похожую на другие его работы, как по содержанию, так и по исполнению. Я не поверил, что это тот самый Чернышев, меня очень взволновало, что даже такой художник – и то в этой обстановке начал терять свой уровень. Правда, это совпало с несправедливой критикой его работ вообще, как это постоянно тогда бывало. Я встретил Николая Михайловича и честно оказал ему, что видел его работу в ИЗОГИЗ, что считаю себя его другом и только поэтому говорю ему откровенно, что меня поразила его картина, что я не увидел и не узнал в ней художника Н. М. Чернышева, которого я очень люблю, и все в этой работе не в ту сторону, и к этой картине я отношусь отрицательно.

– Я не хотел, чтобы вы на меня обижались, но считаю, что обязан Вам это сказать, потому что уверен, что Вы неправильно для себя начали работать. Вам нужно снова неотступно идти своей дорогой.



На похоронах Ниссона Шифрина
Набросок. 1961
Бумага, перо. 27 x 20

Николай Михайлович очень был взволнован и сказал мне, что никто ему еще не говорил столь обидных для художника слов:

– Я на вас не обижен, даже очень Вам благодарен. Вы поступили как друг, честно все сказали. Мне это очень больно было выслушать, но я и сам начинал это уже чувствовать, а теперь, быть может, Ваши слова меня подтолкнут, и я попробую, смогу ли я снова стать на свою дорогу, – и он горячо пожал мне руку. Я ушел расстроенный. Но вместе с тем я почувствовал, что Николай Михайлович настоящий человек, каким и должен быть истинный художник.

Много лет спустя, когда была его выставка вместе с Фаворским и Фрих-Харом на Кузнецком мосту, Николай Михайлович мне сказал: „Я вспоминаю Ваши слова. Они мне помогли тогда".

Недавно я написал портрет его дочери Полины. Чернышев писал в молодости стройных девушек, а теперь у него три стройные, красивые дочери, две из них способные художницы – Полина и Катя, а одна младшая Наташа – историк. Николай Михайлович теперь имеет признание, и довольно широкое. Но я считаю, что его еще недостаточно знают и ценят. Кроме того, что он замечательный, самобытный и единственный в своем роде русский художник-живописец, он имеет большие заслуги и как знаток в области древнерусского искусства. Вот ему надо было бы по заслугам быть раньше очень многих в Академии художеств.

НИССОН ШИФРИН

Сегодня вернулся с похорон Ниссона Шифрина, нашего товарища еще по ОСТ. Я его близко знал, много лет с ним был знаком, даже дружил. Он был очень покладистым, с практической головой. Начал с художественного редактора, давал работу мне и Тышлеру. Когда-то это нас поддерживало. В то время он был скромным человеком, каким ему и следовало бы быть, ведь, в сущности, он только способный, большой культуры художник. На нашем фоне это уже много, но вообще не очень...

Подлинной индивидуальности у него не было. И хотя он имел немалые заслуги и, кажется, даже был народным художником РСФСР [19], все это не делало его значительным художником, а даже наоборот, так как он держал себя иногда слишком самоуверенно и самовлюбленно. Как это все скучно. Но такова жизнь. А так Шифрин всегда был очень милым, приятным, мягким, даже сердечным, но это лишь манера общения. Реально он почти никому в сложные времена не помог, хотя имел много возможностей, занимал определенные должности и места. Ну, что же сделаешь... Вот почему я к нему относился не с полным доверием. Когда мы разделились в ОСТ, у меня остался осадок. Я, Тышлер, Штеренберг, Гончаров были вместе, а Шифрин занял промежуточное положение, – как сказал кто-то, сидел между двумя стульями. Вот это он умел на протяжении всей жизни. Но все же сегодня мне было тяжело, когда-то я его любил, и многое было с ним пережито.

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Мы с женой Леони уезжали в эвакуацию с так называемым поездом искусств. В вагоне было как в переполненном трамвае, и хотя кроме папки с акварелями у меня в руках ничего не было, продвигаться было очень сложно. С нами в купе оказался человек, показавшийся мне знакомым. Через минуту сомнений не было, это был Шостакович. Его с семьей перебросили из Ленинграда через линию фронта. Всю дорогу Дмитрий Дмитриевич переживал, что художник Владимир Лебедев, который часто приходил к ним ночевать, в ту ночь не пришел, и он не смог его предупредить об эвакуации. Это обстоятельство очень мучило Шостаковича, об этом же говорила и его жена Нина. Я хорошо знал Лебедева, мы вместе были в экспозиционной комиссии по организации выставки „Художники РСФСР за 15 лет". Уже после войны, встретив Лебедева, я рассказывал ему о переживаниях Шостаковича. Как я уже говорил, в нашем купе ехали тогда Шостакович с женой и двумя детьми и мы с Леони. Шостакович очень трогательно заботился о детях и всячески оберегал их. „Тебе больно или обидно,– спрашивал он у сына Максимки,– почему ты плачешь, ну скажи мне – больно? Понимаю, значит обидно". В купе было очень тесно, и мы, составив все чемоданы, соединили две скамейки, чтобы увеличить площадь, и детям было бы где спать. На чемоданы, чтобы выровнять их, я положил плотную папку с акварелями. Леони в последний момент захватила эту папку. Там было около 70 акварелей, сделанных мною после дежурств на крыше во время налетов фашистской авиации.

Чтобы отвлечься, Дмитрий Дмитриевич придумывал различные игры. Он обладал исключительной памятью и знаниями, в особенности когда требовалось назвать имена писателей, ученых, художников на различные буквы.

Как-то утром к нам в купе пришел Ираклий Андронников. Я знал его по работе на выставке к 100-летию со дня смерти Лермонтова. Андронников был в приподнятом настроении и сообщил нам о своем изобретении, которое он сделал, и тут же показал: снял с пояса ремень, одел его на кронштейн на верхней полке, продел голову так, что затылок поддерживался ремнем. Он объяснил, что таким образом можно прекрасно спать сидя, ведь лежа места не было. Шостакович очень смеялся, а потом сделал то же самое и, попробовав, одобрил изобретение. Я тоже попробовал, но тут же усовершенствовал, взяв вместо узкого ремня широкое полотенце. С этого момента началась более удобная жизнь. Мы с Шостаковичем спали сидя, но все же раза два я уговорил его лечь и выспаться как следует. Он лег между скамьями на наших вещах и крепко заснул. Я мог внимательно рассмотреть его. Удивительно тонкие музыкальные линии лба, носа, подбородка, овал лица, какие неожиданные переплетения, какие благородные формы. Я смог быстро зарисовать его, гениального композитора нашего времени Дмитрия Шостаковича, который только что написал Девятую симфонию, а сейчас спал на папке с моими акварелями серии „Москва в дни войны"...

ДАВИД ШТЕРЕНБЕРГ

Я был тогда студентом Государственных Свободных мастерских и, как и другие товарищи по мастерской, готовился к своему первому показу и развешивал на стене свои работы. Моими вещами интересовались еще в тот период, когда я учился в Строгановском училище, до революции. Но здесь мои работы, написанные в мастерской Петра Петровича Кончаловского, вызвали такой интерес в институте, какого я не мог даже предполагать. И вот к нам пришел заведующий отделом изобразительного искусства Д. П. Штеренберг. Он сразу громко расхвалил мои произведения. Меня с ним познакомили. С тех пор он меня запомнил и, когда встречал во дворе института, где он жил, часто останавливался и спрашивал, как идут дела. Мне тогда и в голову не приходило, что моя жизнь в дальнейшем будет тесно связана с Давидом Петровичем Штеренбергом.

А началось это тогда, когда я пришел к мысли о необходимости уйти на фронт, что тогда мне казалось единственно правильным поступком. Когда я окончательно принял решение и сообщил об этом в институте, мне ответили отказом, так как было распоряжение „сверху": сохранять молодые кадры. На настойчивую просьбу направить меня на фронт мне предложили пойти поговорить с председателем комитета по делам искусств Штеренбергом, что я немедленно сделал. Штеренберг решительно отверг мою просьбу и опять повторил, что он считает меня талантливым молодым художником, очень нужным в институте. Я возмутился и настаивал. Потеряв свойственную мне тогда застенчивость, я написал заявление на имя Штеренберга с просьбой меня отпустить. Штеренберг очень рассердился и целый день заставил меня ждать в коридоре. К концу дня он вышел и, отругав меня, дал мне подписанную бумагу. Я запомнил Давида Петровича – в этот момент он был недобр ко мне, он был глубоко уверен, что я поступаю неправильно. Но когда спустя два года он увидел меня живым и здоровым, то встретил очень тепло, пригласил к себе домой, подробно расспрашивал об армии и, видимо, остался доволен. С тех пор он опять начал интересоваться моими работами и, уезжая в 1924 году с выставкой в Амстердам, взял у меня несколько картин.

В 1926 году я уже был в числе небольшой группы молодых художников, организовавших ОСТ с председателем Д. П. Штеренбергом. Однажды мы беседовали с Давидом Петровичем, и мне запомнилась тема нашего разговора. В те годы я был очень увлечен современным городом, новой техникой, авиацией, движением – хотя все было тогда в зачаточном состоянии, но я смотрел в будущее. Меня интересовала динамика. Мое воображение разыгрывалось, я смотрел слишком далеко вперед и это рисовал и писал, чем очень удивлял Штеренберга. Он мне говорил:

– Ваши картины, хоть и электродинамические, но очень хорошие, потому что Вы тонко чувствуете цвет – живописец Вы, но я не сторонник изображать обстановку с этой сумасшедшей техникой. Хватит того, что она есть в жизни. Электрический поезд, аэроплан, автомобиль – очень хорошо, но я это писать не хочу, я хочу совсем другое: природу, чистый воздух, цветы...

Я ему отвечал, что тоже люблю цветы, природу и пишу портреты женщин, но не могу успокоиться: мы не умеем еще написать картину о нашей действительности, в которой мы живем,

радуемся и страдаем, в совсем новой, неизвестной в прежнем веке обстановке. Новый ритм, новые скорости – все это не исследовано художниками. Они не занимались и не могли еще заниматься всем, что уже есть, будет развиваться и, несомненно, повлияет на психологию людей нашего времени.

– Ну, – говорил Давид Петрович, улыбаясь, – Вы – молодой, может быть, что-нибудь действительно скажете новое, посмотрим, время покажет.

Как раз в один из таких разговоров, я помню, к Давиду Петровичу неожиданно пришли Марк Шагал, Фальк и Альтман. Я собрался уйти, но Давид Петрович меня с ними познакомил и с похвалой отозвался о моих картинах. С Робертом Рафаиловичем Фальком я был знаком, а вот с Альтманом и Шагалом познакомился впервые. Штеренберг меня не отпустил, сказав, что нам еще нужно поговорить. Я целиком направил внимание на троих пришедших и стал их внимательно рассматривать во время беседы.

Д. П. Штеренберг был в это время заведующим изоотделом Наркомпроса, и гости пришли к нему, как я понял, не просто побеседовать, а поговорить о своих делах, с определенными просьбами, и у каждого была своя. Мне было интересно видеть трех художников, так несхожих по своему творчеству, характеру и манере держаться. Их фигуры, жесты, лица, голоса – все было удивительно контрастно. Штеренберг меня удивил тем, что иногда напоминал своим голосом и тоном, что он главный, и был слишком, как мне показалось тогда, неуступчив, в особенности по отношению к Р. Р. Фальку. Фальк терялся от этого тона, начинал говорить тихим голосом, нервничал, волновался больше всех – словом, из профессора превращался в школьника. Я тогда сердился на Штеренберга. Мне казалось, что ему нравится представить себя таким. Я замечал, что Марк Шагал тоже оказывался в затруднении. Он мне показался похожим на А. А. Осмеркина своей непосредственностью, наивностью и вместе с тем убежденностью, целеустремленностью. Мне было очень интересно наблюдать эту сцену. Видно было, что от разговора со Штеренбергом у каждого многое зависело в жизни и в работе.

Все поставил на место Альтман. Меня поразил его острый и логический ум, твердость, уверенность, умение держаться спокойно. В какой-то момент он пошел в решительное наступление на Штеренберга, даже бросил упрек и, что называется, зацепил его за живое. Штеренберг вспылил, даже поднял голос, но Альтман очень ловко погасил огонь, точно и вовремя, и разговор принял дружеский характер. Мне показалось, что все были довольны результатом и тепло попрощались с Д. П. Штеренбергом, жали руку и благодарили.

Как видно, удовлетворить их просьбы Штеренбергу было непросто. Я заметил, что он был озадачен, но все же решил эти просьбы выполнить. Успокоившись и прощаясь, они вспомнили и про меня, начали расспрашивать. Фальк меня знал, видел мои работы и высказался о них положительно, к чему Штеренберг еще добавил много хорошего.

Мне в дальнейшие годы приходилось встречаться со Штеренбергом, Альтманом и Фальком, а с Шагалом лишь коротко разговаривать на его выставке, совместной с Альтманом[20], и на открытии его панно в ГОСЕТ[21]. Ну, а спустя вечность видеть его в Третьяковской галерее, когда он в 1973 году приехал из Парижа на открытие своей выставки.

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ

С Ильей Григорьевичем Эренбургом я познакомился в середине 1930-х годов, и тогда же он был у меня впервые в мастерской со своей женой Л. Козинцевой. Я ему показал много своих картин, в которых старался передать движение, скорость. Были среди них работы, в которых я отобразил свои наблюдения, сделанные с движущейся точки зрения: из окна вагона, самолета. Мне хотелось написать человека в полете, передать его состояние. Этими проблемами я занимался в картинах „В кабине самолета", „На большой высоте", „Портрет в самолете", „Пассажиры в самолете" из серии „Авиация" и также в серии „Москва" („Городская площадь", „В метро", „Поезд из Москвы" и др.). Мне было интересно показать эти работы и поговорить с Эренбургом – я знал, что он хорошо разбирается в живописи и в курсе того, что делается во многих странах; он многое видел, у него был острый глаз и он быстро все схватывал. Он мне тогда сказал: „Вы занимаетесь новыми проблемами движения, скорости, новыми ритмами? Это то, мимо чего не может пройти современная живопись, и не только живопись", – и шутя добавил: „Вам действительно нужно иметь постоянный билет на все виды транспорта".

Вскоре после этой встречи я получил от Эренбурга и его жены открытку из Греции с изображением Парфенона, над которым летит огромный самолет. Они мне писали: „Мы летим и в самолете вспоминаем Ваши картины".

В последний раз я видел Эренбурга незадолго до его смерти на вечере, посвященном Модильяни, с которым он был знаком и очень интересно о нем рассказывал.

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ

С отдаленного времени – с 1918 года – я вспоминаю Георгия Богдановича Якулова. Его очень удачно, я считаю, написал П. П. Кончаловский еще до революции[22]. Портрет выразителен, интересен по живописи, Якулов похож характером движения, удивительным взглядом, большими черными глазами, о которых когда-то Луначарский образно сказал, что они занимают половину его лица. Георгий Богданович был блестящим человеком, живым, остроумным. Он был, как говорится, душой общества.

Якулов – замечательный театральный художник. Бывая у него в мастерской, я видел, с какой легкостью он делал эскизы декораций и костюмов. Георгий Богданович любил ходить в клетчатом пиджаке, галифе и в розовой или светло-желтой жилетке. В те годы много было собраний, митингов, диспутов, и Георгия Богдановича я хотел бы изобразить как художника, выступающего и говорящего с увлечением об искусстве. Его любили все студенты: жизнерадостный, всегда подтянутый, острый, но не злой на язык. Несколькими словами, жестом, улыбкой, неисчерпаемым юмором он, как дирижер, поднимал всем настроение – становилось весело, начинались интересные разговоры, которым он давал направление, возникали горячие споры об искусстве. Его оригинальные, очень самостоятельные взгляды нас будора-

жили, увлекали, заставляли по-другому смотреть на искусство. Как дороги такие люди. Они всегда несут с собой дыхание жизни, свежесть природы, они приносят радость. Полная противоположность догматикам, начетчикам, мелким завистникам, ограниченным, скучным и вместе с тем властным, всегда желающим подчинить себе, своему заскорузлому пониманию искусства, вносящим тяжесть, напряжение. Как много было у нас таких художников, искусствоведов и других – участвующих в руководстве и в „аппарате"; о них никто не хочет сейчас даже вспоминать. А вот те, кто знал Георгия Богдановича Якулова, вспоминая о нем, сразу улыбаются: его помнят как яркого художника, выдающегося и интересного человека.

ВЛАДИМИР ЯХОНТОВ

С Владимиром Яхонтовым я познакомился еще в начале 1920-х годов. Он был необычайно интересным юношей артистического склада, с очень выразительным и умным лицом, зоркими глазами, строгими, вразлет, бровями, прекрасно очерченным ртом, прямым носом, простыми и элегантными движениями всей мужественной фигуры. У него было бледное лицо, но вместе с тем это было лицо сильного и здорового человека. Эта сила подчеркивала его серьезность и удивительно чувствовалась во всем его облике. Свободно наброшенный плащ также ему очень подходил: он напоминал литературного героя прошлых времен. Я сразу почувствовал его талант и масштаб.

В своем искусстве Яхонтов был беспощаден к себе, необыкновенно требователен в поисках своих решений, он был горяч и темпераментен, творил вдохновенно, с полной отдачей. Дни и ночи он работал везде: дома, на улице, когда встречался с людьми и разговаривал с ними. Он иногда читал вслух часами, прислушиваясь к каждому своему слову, интонации, иногда останавливался и два-три раза повторял фразу, выискивал едва уловимые нюансы в сказанном. Часто он приходил ко мне, и, когда мы начинали говорить об искусстве, забывая все на свете, наши разговоры длились без конца – всю ночь, а утром он уходил.

В начале нашей дружбы он был еще студентом, учился у Е. Б. Вахтангова и восторженно о нем отзывался. Володя часто делился со мной своими переживаниями. Он был способен полностью переключаться на творчество, иногда он словно забывал, что его окружают люди, даже самые близкие ему – так он был поглощен миром, в котором жил в тот час, своим вдохновением. Я часто видел, как он порой как будто просыпался и удивлялся людям, обстановке, которые забывались им абсолютно. Он радовался им, точно встречался с друзьями после долгой разлуки.

Я это все в нем наблюдал, и мне это было понятно. И я тоже, но несколько по-иному, с головой уходил от всего в свой мир, в свое искусство.

Я знал мать Володи, она была медицинским работником и жила на Кузнецком мосту во дворе, в старом небольшом флигеле. Володя жил без отца, с которым его мать разошлась.

Володя иногда терял грань между реальностью и иллюзией: то он был сам собой, со своим характером и в своей естественной обстановке, и вдруг перевоплощался – тогда он

уже был актер Владимир Яхонтов. Словом, в жизни у него иногда так бывало, что незаметно для себя он переходил эту грань и начинал играть.

Владимир Яхонтов мне был другом во все времена. Однажды он мне подарил книгу и написал: „Дорогому Шуре Лабасу. Ваш дом ВХУТЕМАС овеян ветром неприкаянности, но он мне мил картинами Шуры и следом Хлебникова. Владимир Яхонтов".

[1] Общество основано в 1921 году в Москве выпускниками ВХУТЕМАС; ядро объединения составляли бывшие ученики П. П. Кончаловского. Существовало до 1930 года.

[2] Существует два варианта этой картины: в Государственной Третьяковской галерее и в Государственной картинной галерее Армении, Ереван (оба – 1905).

[3] 1904, Государственная Третьяковская галерея.

[4] 1946, Государственная Третьяковская галерея.

[5] Выставка произведений П. В. Кузнецова и Е. М. Бебутовой прошла в Париже в ноябре 1923 года.

[6] Малевич К. С. От Сезанна до супрематизма. Критический очерк. Пг, 1920.

[7] Имеется в виду групповой портрет красных партизан Андрея Егоровича (Георгиевича), Андриана Андреевича и Ивана Андреевича Торшиных („Партизаны"), 1935, местонахождение неизвестно.

[8] „Тарусские страницы" – литературно-художественный иллюстрированный сборник (Калуга, 1961). На его страницах был опубликован ряд материалов, посвященных В. Э. Мейерхольду, в том числе записи и заметки А. К. Гладкова.

[9] ГОСЕТ – Московский государственный Еврейский театр. Основан в 1919 году в Петрограде, в 1920 году переведен в Москву. До 1924 года носил название ГОСЕКТ (Государственный камерный еврейский театр). С 1929 года руководителем театра был Михоэлс. После гибели Михоэлса и ареста Зускина (в 1948 году) театру было отказано в государственном финансировании, и в 1949 году он был закрыт. Спектакль „Миллионер, дантист и бедняк", о котором рассказывает Лабас, был поставлен в 1934 году.

[10] Пименов Ю. И. Необыкновенность обыкновенного. М., 1964.

[11] Пименов Ю. Светлая живопись // Литературная газета. 1976. 14 июля.

[12] Центральный институт труда (ЦИТ), научно-исследовательское учреждение по разработке, демонстрации и пропаганде принципов научной организации труда и подготовки рабочих. Основан в 1920 (организатор и директор А. К. Гастев).

[13] Модель памятника III Интернационалу (1919–1920, не осуществлен).

[14] Проект одноместного „махолета" (1929–1932, Музей истории авиации и космонавтики, Монино).

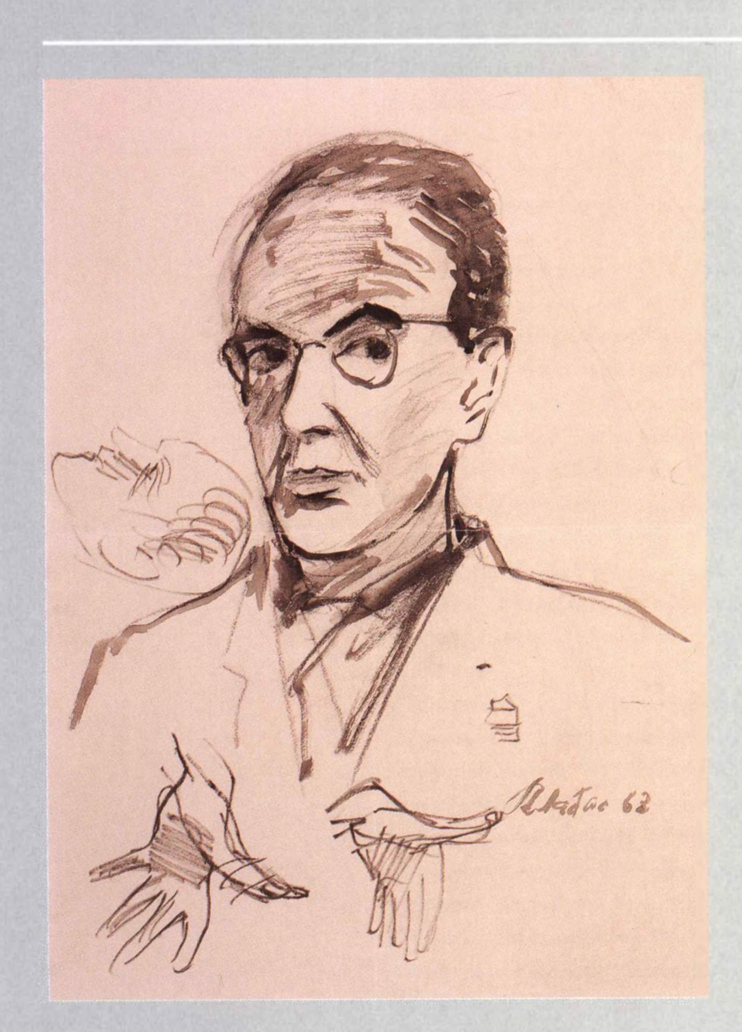
[15] Трудно установить, какую именно выставку имеет в виду Лабас. В 1930–1960-х годах групповые выставки, в том числе и с участием названных здесь художников, регулярно проводились в двух выставочных залах на Кузнецком мосту в Москве: в зале Союза художников СССР (Кузнецкий мост, 20) и в зале Московского товарищества художников (Кузнецкий мост, 11).

[16] Эта книга была подготовлена Хлебниковым к печати за несколько месяцев до его смерти в июне 1922 года и опубликована лишь частично (Хлебников В. Отрывок из „Досок судьбы", листы 1–3. М., [1922–1923]).

[17] Имеются в виду фрески, выполненные в 1933 году в Музее охраны материнства и младенчества (не сохранились).
[18] Государственное издательство литературы по изобразительному искусству, Москва – Ленинград.
[19] Шифрин получил это звание в 1958 году.
[20] „Выставка трех (Натан Альтман, Давид Штеренберг, Марк Шагал)". 1922, Москва. На этой выставке, в частности, экспонировались панно Шагала для ГОСЕТ (см. следующую сноску).
[21] Эти панно созданы Шагалом в 1922 году (ныне – в Государственной Третьяковской галерее).
[22] Кончаловский П. П. Портрет художника Г. Б. Якулова. 1910, Государственная Третьяковская галерея.

Размышления

Страницы из дневника



Мне хотелось бы дожить до 2000 года, но, конечно, со способностью видеть, чувствовать, переживать, что уже очень трудно, почти невозможно, – но мне хотелось бы помечтать прожить весь XX век целиком, самый удивительный век, век потрясающих открытий, революций в жизни, науке, технике, искусстве. И все это было у меня на глазах. Все было реальным переживанием и во многом с моим непосредственным участием.

В чем я уверен, так это в том, что с каждым десятилетием мои работы будут более и более понятны, ну а через 50 или 100 лет – вот тогда они зазвучат в полную силу, и все увидят в них наше время, которое, мне кажется, я удивительно чувствовал и умел разобраться в очень сложных явлениях нашего потрясающего XX века. Я рожден был удивительно точно во времени, мне этот век подходит как ни один другой.

1980-е годы, Москва

Мы мчались на автомашине, все ускоряя ход. Москва уже оставалась позади, а на нас наступали все новые поселки, заводы, а потом потянулись заборы, сады, деревья, леса, поля, с криком проносились птицы. Навстречу нам неслись в Москву автобусы, машины, грузовики, цистерны. Вот пронесся мотоцикл, я едва успел рассмотреть: двое мужчин с девушкой. Секунда, и все смешалось, как будто и не было; на этом месте возник зеленый „москвич". Пока я стараюсь разглядеть его, он уже с шумом проносится мимо. Я успел заметить молодого парня за рулем и рядом с ним девушку. Миг я их видел. Где они сейчас, куда исчезли? Каждую секунду появляются все новые и новые предметы, и они не стоят, а несутся. Едва успеваешь увидеть спереди и сбоку, и даже, если повернешь голову, – увидишь с секунду и сзади. Но уже снова с быстротой молнии новые точки делаются громадой и проваливаются сбоку за окном. И так мы мчимся по блестящему на солнце шоссе. Нам подыгрывает радио, какая-то легкая музыка, но хорошая. Она удивительно попадает в такт нашему движению вперед. Мы прорезали, как волны, холмы, леса, поля – и вот замедляем ход. Нам хочется увидеть желтеющие впереди березы, увидеть каждую, познакомиться с ней. Мне попалась одна задумчивая, а вот веселая, обе как молодые девушки. Так выражен у них характер. Нам здесь так хорошо, что никуда не хочется уезжать. Солнце греет.

Автопортрет. 1963
Бумага, акварель. 42,2 x 31

Осенью ведь это не часто, а сегодня такой чудесный день. Решаем оставить машину и подойти к Москве-реке. Мы недолго идем под солнечными лучами. Удивительно приятно, когда чувствуешь последние теплые лучи. Думая об этом, я заметил свою тень, которая двигается впереди, а на спине я чувствовал тепло. И вдруг мне пришла мысль, что я являюсь единственным препятствием для солнечных лучей на всем их протяжении. Они несутся от Солнца до Земли в течение восьми минут – и никаких препятствий. Правда, есть еще земная атмосфера, но лучи ее пробивают. Ну, а дальше – моя спина; ее уже солнечный луч не может пробить. И вот в результате моя тень; мне стало смешно, да и вообще было радостно. Я как-то вдруг особенно твердо почувствовал под ногами землю и пронизанный солнечными лучами чудесный воздух. Поднял голову к солнцу, стоял и наслаждался. В наших поездках я сделал много этюдов и зарисовок. Я имел возможность хорошо наблюдать с движущейся точки зрения за движением на различных скоростях. А потом, пользуясь этими этюдами, я написал много картин маслом и акварелью, и они были на выставках; некоторые из них находятся в Государственной Третьяковской галерее, в Государственном Русском музее и в музее в Абрамцево.

1960 год, Москва – Подмосковье

Я писал березы и сосны у моря; широкие стволы я писал первым планом. Берез здесь, на Финском заливе, мало, а я люблю их. Мне было приятно видеть несколько берез среди множества высоких сосен и елей. Я близко рассматривал ствол. Он белый, с розовато-палевыми переливами и черными поперечными полосами. Я еще в молодости написал картину и дал ей название „Поезд из Москвы". Ее приобрели с нашей выставки в Нью-Йорке в конце 1920-х годов [1]. Помню, я тогда под Москвой на станции тоже рассматривал стволы берез, а в это время ехал поезд из Москвы. Появившееся черное пятно быстро надвигалось на светло-розовом палевом небе; мне неожиданно показалось все – и ритм, и цвет – как-то похожим. Это натолкнуло меня на решение картины, и я с увлечением написал ее; она действительно напоминала свежий цвет березовой коры. Мне было очень жалко, что эта картина от меня ушла далеко и не вернулась. Спустя год я попробовал ее повторить. Многие товарищи тогда считали, что мне это удалось, но мне показалось, что я этого уже никогда не смогу сделать. Получился скорее новый вариант или, вернее, новая картина. Я все это вспомнил, вероятно, потому, что здесь, на взморье, береза выделяется и стволом, и цветом зелени, и своими вниз опущенными ветвями, и ритмом движения, не похожим ни на одно другое дерево, и шелестом своей листвы на слабом и на сильном ветре с моря. Она вся трепещет, в то время как сосны еще стоят неподвижно, ну разве чуть покачивая верхушками.

Иногда очень трудно понять движение воды, которое отражает порывы ветра. Это мне напоминает, как по лицу человека проходит, проносится какая-то тень, отражая его внутреннее состояние. Обо всем этом я сейчас думал, рассматривая гофрированное песчаное дно сквозь тонкий слой воды. Когда легкая волна добегала до берега, прозрачная тень рябила дно, а затем наступало полное спокойствие.

Мне здесь хорошо, у моря. Я сижу под высокой сосной, а рядом со мной мой самый верный друг – моя жена Леони. На протяжении почти сорока лет мы все пережили вместе – и радость, и печаль. А сейчас она смотрит на мой только что написанный пейзаж. Никто не знает мое искусство так, как она, и так верно его не видит, не чувствует и вовремя не подскажет.

1963 год, Финский залив

Я пробирался через лес к морю. Упругие стволы сосен стеной преграждают дорогу наступающим пескам; волнистые дюны поднимаются высоко вверх; сталкиваясь, они беспомощно осыпаются вниз. Мощные ветви сосен с необычайной силой рвутся в разные стороны. Но сильный ветер прижимает их, и это видно по их движению. У них, как у борющегося за свою жизнь человека, во всем видно отчаянное сопротивление. Порой идущий с моря шквал даже ломает большие ветви; они лежат всюду, как убитые и раненые. Но иной раз, я замечал, обломанные ветки застревают при падении, и мне показалось, что одна сосна большой изогнутой ветвью, как крылом, нежно прижимает засохшую сломанную ветку к своему угрюмому широкому сучковатому стволу. Я шел навстречу ветру к грохочущему и завывающему сегодня морю. Над головой сквозь ветви неслись свинцовые тучи, где-то вдали слышны были раскаты грома. Вдруг на повороте я неожиданно вышел к морю. Оно сегодня выглядит грозно; высокие белые волны, как конница, шли и шли рядами, казалось, что они иногда на полном ходу поворачивались друг к другу, сталкивались и падали. А на их месте вновь появлялись новые и новые. На всем протяжении берега было пустынно. Только одна девушка, не торопясь, шла по самому краю берега. Изредка пролетали чайки. Меня взволновало драматическое состояние природы. Я целиком был захвачен тем, что видел. Шум становился все сильнее и сильнее. Я вслушивался в его торжество.

1963 год, Финский залив

Была весна – все цвело, и море шумело как-то по-весеннему, висели над головой фиолетовые глицинии, и над ними в темноте сверкали звезды. Толпы людей гуляли по берегу, слышались веселые голоса и смех. Силуэты пальм врезались в пространство. Горизонта не было видно. Стояли у пристани сказочно освещенные гигантские корабли и небольшие катера. На воде плавали, покачиваясь, огоньки, а в стороне, в тени под деревьями, едва были видны одинокие парочки. Здесь, в Ялте, на берегу Черного моря чувствовалось дыхание весны, чувствовалось дыхание жизни. Завтра мы уезжаем в Москву. Я написал здесь большую серию акварелей „Весна в Ялте" и сегодня закончил последний лист. Я дал ему название „Дорога в Севастополь". Мы ехали среди гор; пейзаж здесь поражает своим драматизмом. Зигзагами уходящая дорога – в прошлом дорога войны, сейчас она сверкает среди цветущих деревьев на склонах темных гор и уводит к грохочущему морю. Все здесь волнует, и этого никогда не забудешь.

1970 год, Ялта



Ожидают пароход. 1970
Из серии „Ялта"
Бумага, акварель
43,5 х 62



Улица у моря. 1970
Из серии „Ялта"
Бумага, акварель. 51 x 37

В чем хочется разобраться и что имеет большое значение в искусстве – проследить и почувствовать предметы изнутри. Все это я считаю важнейшей проблемой, открытой в живописи импрессионизмом, кубизмом, сюрреализмом и всем, чем занимается живопись нашего века.

Я хочу разобраться, что снаружи и что внутри, в самом глубоком смысле: в природе и философии, в искусстве. Внутренние процессы, внутренняя динамика, внутренний ритм: все, о чем я говорю, – это невидимо, но оно существует.

А дальше нужно проникнуть внутрь психологии, характера, состояния и всего, о чем хочет сказать художник, подчиняясь ритму, движению наружной стороны и внутренней, их органически связывая и создавая художественный образ, созвучный нашему времени.

Увидеть и постичь этот загадочный, таинственный мир каждого человека, вернее, приблизиться к его пониманию может большой художник с воображением и интуицией, глубокий по своей природе человек.

Многое, что мы чувствуем и понимаем внутренним зрением, сделать видимым и доступным восприятию других людей. С литературой проще, она во времени, как разговор, слово за словом, в музыке тоже звуки идут один за другим от начала до конца. С картиной иначе. Здесь нет реального времени, здесь время условно, картину видишь сразу целиком, только ритм и воля художника дают направление, в какой последовательности ее воспринимать. Все это я пишу для того, чтобы разобраться в сложном процессе творчества художника. Как много совсем новых задач в наше время, в наш век бесчисленных во всех областях открытий, революций, полного переворота представлений и понятий.

1960-е годы, Москва

Я сижу в одиночестве на большом плоском камне. Здесь же около меня лежит мой этюдник, мой верный спутник всегда и везде. Я много здесь работаю, пишу с натуры и пишу все, что чувствую, не задумываясь. Я, если можно так сказать, наслаждаюсь, я пою! Да! Действительно, теперь моя живопись для меня как песня. Она свободно льется, она как-то естественно рождается. Я не забочусь о ее сочинении. А вечером и ночью я думаю и думаю, и меня одолевают бесконечные вопросы. Время, пространство, форма, движение, материя, энергии... Вот те вопросы, которыми я живу. Но как о них сказать, как их выразить в четкой форме?

1975 год, Рижское взморье

Цвет и линия пространственного решения могут, если это нужно, быть в гармонии, а могут быть в противоречии и даже в столкновении друг с другом, как, например, рисунок может быть мягче, лиричнее, как мелодия, а цвет динамичнее, решительнее. А может быть наоборот. Рисунок может строить все в глубину плоскости, как бы перспективно, а цвет, наоборот, стремится как бы вырваться вперед из границ. В любом случае основой в живописи



Чайки над морем. 1976
Из серии „Дзинтари"
Бумага, акварель. 41,2 x 56

должен быть цвет. Как в музыке звук. Все без исключения графические элементы в хорошей живописи все равно должны быть цветовые. Любая линия все равно есть частица цвета, т. е. деталь цветовой композиции картины. Цвет в картине может строиться линейно. Например, стволы деревьев с их разветвлением и т. п. А может строиться пятном, массивом – например, крона того же дерева. И все – и пятно-масса, и линии, широкие и тончайшие – все без исключения должно органически входить в общий колорит художественного произведения.

Мне представляется, что в живописи может все строиться гармонично, в полном соответствии цвета и формы, линейного построения, перспективы линейной и цветовой, рисунка и цвета в едином движении, в едином ритме и вглубь картинной плоскости. Я думаю, что современная живопись в большей степени идет и пойдет по другой дороге. И здесь многое еще не открыто, и прежде всего в противопоставлении движения и ритма, рисунка и цвета. Я бы сказал, в столкновении: рисунок – как один мотив или голос, а цвет – другой мотив. Иногда они сталкиваются и расходятся, как в фугах Баха. Они по-разному определяют пространство и ритм и в то же время выстраивают изображение на основании движения на зрителя, а не внутрь картины и ни в коем случае не на иллюзорной глубине. Это ведет к пассивности. Наоборот, современная живопись, скорее, должна наступать. Иногда резкое, если нужно, предельно контрастное звучание красок, столкновение противоположных, идущих навстречу ритмов цвета и рисунка и, главное, нахождение цветового построения с выражением внутреннего состояния, чувства, переживания, мысли.

1960-е годы, Москва

Художнику постоянно приходится искать пути выражения своих чувств и ощущений. Так, например, Гоголь, говоря о Днепре, пишет, что редкая птица долетит до его середины. Этим он хотел передать свое чувство огромного пространства, расстояния. А Днепр в данном случае – всего лишь километр или даже два, никакое расстояние для перелета любой птицы. Циолковский говорит, что если идти день и ночь по земле и воде беспрерывно, то в течение года человек обойдет Землю, а если так же пойти день и ночь от Земли до Солнца, понадобится чуть ли не четыре тысячи лет. Это очень ощутимо. Словом, ощущение пространства часто может быть в нашем воображении основано на наших знаниях или наблюдениях. Миллион или два миллиона километров понять мы можем, но представить, ощутить это очень сложно. Когда Циолковский дает такое сравнение: арбуз – Солнце, а горошина – Земля, это сразу доходит.

Для художника вопрос пространства, его восприятие – важнейший вопрос. Например, море до горизонта с его движением во времени. Как на плоскости построить глубину и подчинить ее определенному ритму? Волны бегут к берегу, облака движутся, люди ходят и лежат. Когда смотришь, кажется очень большой глубина моря, а когда начинаешь смотреть на небо, уже не такой воспринимаешь глубину до горизонта. Конечно, поражает картина

ночного неба, когда начинает пугать пространство, измеряемое миллионами и миллиардами световых лет; что по отношению к ней глубина моря? Нет, это вне сравнения. А вот с человеком, с его воображением, его способностью охватить мир и реально его представить, сравнивать можно. Пытливый ум человека проникает в самые отдаленные глубины Вселенной.

1960-е годы, Москва

Художник должен быть образованным. Мне кажется, что более глубокое понимание жизни, психологии людей, биологических процессов ни в коей мере не уменьшает остроты чувств и ощущений, наоборот, я уверен, что тогда художник может все это переживать еще глубже.

1970-е годы, Москва

Мне иногда кажется, что мир человеческих знаний и представлений как бы висит над нашей планетой параллельно с атмосферой, с космическими лучами, гравитацией, и хотя мы его не видим, он так же реален, как мир видимый и осязаемый. Как грандиозен невидимый мир! Он живет в сознании миллиардов людей, он, как величайшая энергия, существует сам по себе и в прямой зависимости от окружающей обстановки, и во взаимодействии с собой.

1970-е годы, Москва

Искусство, в частности живопись и музыка, меня волнует, если художнику удается из самых глубин своей души, из ее тайников извлечь нечто, открыть для себя и сделать достоянием других, сделать никем не виденное – видимым, никем не слышимое – слышимым, создать произведение искусства. Как догадаться, какие краски нужны художнику, какие звуки нужны композитору, в каком сочетании и развитии, как создать симфонию в красках или звуках, говоря о радости, грусти, любви, о жизни и природе до самых сокровенных тончайших нюансов человеческого чувствования?

1970-е годы, Москва

Анализируя свое искусство, я прихожу к выводу, что оно сочетает в себе две линии – восточную и европейскую. Восточная – это наследственная, с отдаленных веков, она и во внешнем облике видна: темные волосы, темные глаза, да и темперамент южного человека. У южан сильно развито воображение, склонность к поэзии, символике, отвлеченности от реальной повседневной обстановки. Это было у египтян, сирийцев, в древнем Израиле. Стремление к философскому обобщению, способность видеть внутренним зрением иногда были в основе их творчества. Эти свойства я в полной мере получил по наследству. С детства

меня посещали сновидения, они приходили ко мне с поразительной ясностью, и не только во сне, но и среди бела дня вдруг я начинал видеть образы, сначала еще неясные, а затем часто законченные в такой мере, что мне только нужно осторожно, чтобы не растерять, перенести их на холст. Много картин родилось у меня именно так.

Но это одна сторона моего творчества, есть и другая, чисто европейская, и на столкновении того и другого строится все мое искусство. Я могу писать без натуры, она мне совсем не нужна, но могу и очень люблю писать с натуры тоже. Натура меня всегда обогащала, и я мог бесконечно всматриваться в нее, находить все новое и новое даже на том же самом месте. Очень много у меня работ, выполненных непосредственно с натуры. Многие художники – европейцы, и в первую очередь французы, работали преимущественно с натуры. Это импрессионисты, Ван Гог, Сезанн, и раньше – Курбе, Давид, Энгр, Делакруа. А вот древнерусская икона, фрески строились на другой основе, в большей степени на символике, поскольку в изображении были святые, которых надо было представить себе и увидеть внутренним зрением.

1970-е годы, Москва

Я рисую и пишу этюды утром в аэропорту во Внукове. Заправляют ТУ, подхожу близко. Подъехала огромная машина ярко-лимонного цвета с цистерной. От нее сразу потянули шланг. Наверху, на крыле самолета командуют две девушки, закручивают клапаны. А внизу стоят пассажиры и ждут. Глядя на них, и в голову не придет, что они еще сегодня могут быть на другой половине земного шара. Стараюсь подхватить общий характер этой группы по цвету и рисунку. Кажется, я успеваю. Я люблю работать с натуры, когда все в движении. Невольно поднимаю голову и вижу – набирает высоту созданная человеком чудесная птица, и рев мощных моторов настойчиво напоминает, что мы живем в 70-х годах XX века.

1970-е годы, Москва

Самое главное – добиться широты обобщения и вместе с тем не упустить тонкие нюансы и переходы от одного цвета или тона к другому. Нельзя работать над картиной „холодными глазами" и „холодной рукой". Это главное. У меня были и бывают очень счастливые моменты, когда я с удивительной четкостью вижу все сразу, одновременно, все целиком (я имею в виду внутреннее зрение), причем часто это возникает без моих усилий, само по себе, а я только должен не потерять все и донести до холста. Вот здесь необходимо мастерство, надо исполнить, как лучший пианист или скрипач, но только это еще сложнее, потому что это исполняется первый раз и никуда не улетит, как звук в музыке, а останется на полотне, даже может остаться на века, и многие поколения будут чувствовать все, что пережил художник. Таинственная и заманчивая область – искусство.

1970-е годы, Москва



На посадку. 1967
Из серии „На Внуковском аэродроме"
Бумага, акварель, белила. 44 x 64,3

Соловей поет, я слушаю его пение и смотрю на цветущий куст вишни. Его ствол изгибается, ветви тончайшими линиями распространяются в пространстве, а на них листья и цветы. Я смотрю и слушаю, и удивляюсь, как в такт пению соловья растет и цветет это дерево. Можно сказать, своеобразный концерт: два инструмента, два голоса, один слышишь, а другой видишь, и они удивительно по своей природе однородны...

Последние лучи солнца освещают высокие сосны, стремительно врезающиеся в небо, некоторые прямой стрелой, а другие – наклонившись в сторону. Зато ели все прямые, в них больше симметрии. У сосен крона начинается высоко, а на стволе обломанные ветки, как будто большие гвозди вбиты, внизу цветы, они уже не на солнце, здесь чувствуется прохлада от земли, травы. Снизу сосны кажутся необыкновенно высокими. Что-то птичье есть в этом неуклонном стремлении ввысь, с какой силой рвется, устремляется. Всего лишь 80–100 лет нужно, чтобы этот удивительный поток мощной энергии приобрел такую форму, и этот взлет выглядит вулканически суровым. А вот на самом верху короткие симпатичные иголочки уже кажутся веселыми, приветливыми и даже праздничными, еще бы – им весело там наверху встречать рассвет солнца. Я начал писать этот пейзаж, когда было солнце и казалось, всегда так будет, и вдруг налетели тучи, вспыхнула молния. Жаль, конечно, только настроение поймал...

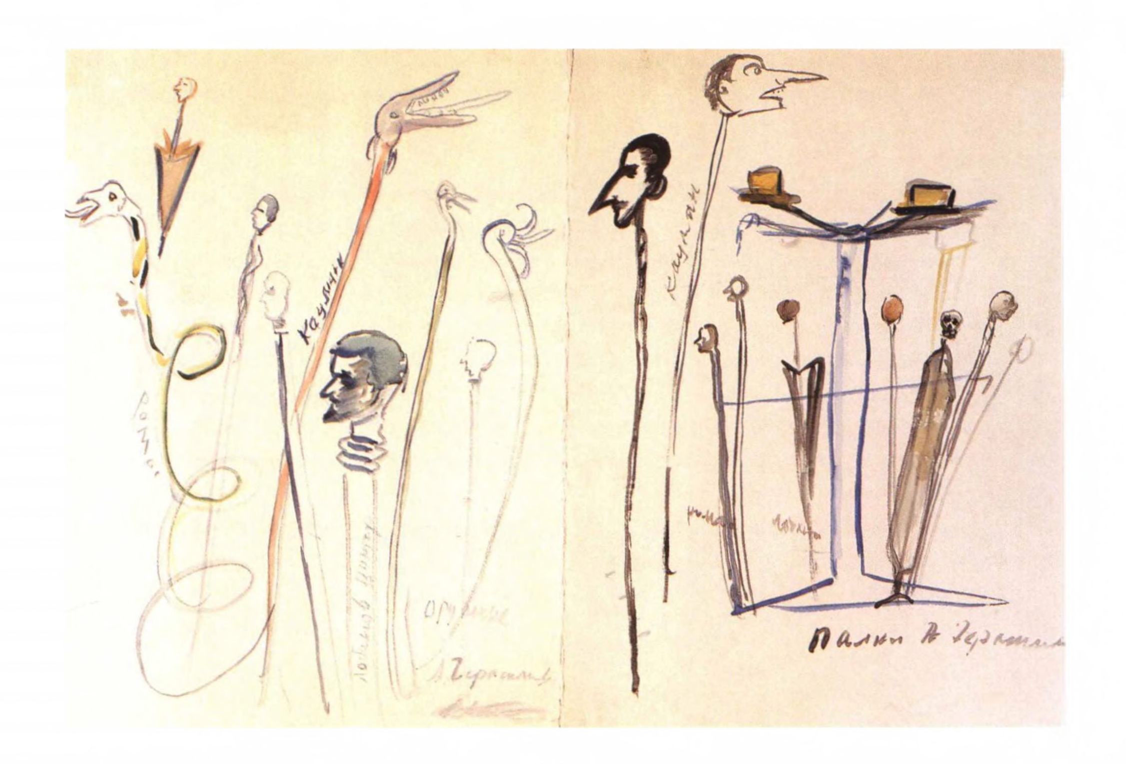
1980-е годы, Подмосковье

Я пробовал передать движение до предельной скорости. Я смотрел на мчащийся поезд, писал его, наблюдал с едущего поезда, как меняется пейзаж, как первый план делался менее четким в цвете. Наоборот, второй и последний казались наиболее подвижными. Я писал быстро проезжающий автомобиль, самолет на близком расстоянии. Этот ритм мало изучен, но он есть всюду в природе, и мне хотелось понять его. В неподвижном движение тоже выражено. Взять, например, березу с ее мягкими, плавно висящими ветками и динамичный дуб, который иногда своим резким разветвлением напоминает молнию. Он растет, как бы развиваясь с необычной силой, отбрасывая свои ветки, в нем чувствуется мощь, энергия. Елка растет ровно, более симметрично, уравновешенно. В природе бывают острые динамичные формы – у некоторых птиц, рыб, животных, а бывают, наоборот, мягкие. Прижатые, даже приплюснутые, как у кошки, например, или совы.

Современный самолет имеет явно выраженный динамичный профиль. Невольно вспоминаю Мейерхольда, у него был такой устремленный вперед профиль.

В технике можно подсчитать, какую динамическую нагрузку выдержат бетон, дерево, стекло или камень. А какой цвет придаст большее движение или большую скорость? А какой – наибольшую неподвижность на одинаковом нейтральном фоне? Мало кто ответит. Какой цвет приблизит, а какой удалит тот же самый предмет? До сегодняшнего дня я занимаюсь этими проблемами и развиваю их в своем творчестве.

1980-е годы, Москва



„Палки Александра Герасимова"
Шарж. 1950-е
Бумага, акварель. 41 х 63

Карьеристы, бездарные художники и искусствоведы специально придумали ярлык „формализм", чтобы приклеить его Фаворскому, Петрову-Водкину, Кузнецову, Фальку и более молодым художникам, в том числе и мне. Что этих малоталантливых карьеристов интересовало? Первое – деньги, ну и слава, которую они искусственно создавали себе высокими постами, – все, кроме настоящего искусства. Они рассчитывали на психологию плохо разбирающегося в искусстве человека, которого примитивными дешевыми эффектами легко можно было сбить с толку. Конечно, картина, похожая на фотографию с фальшивой цветной раскраской, непонимающему человеку может больше понравиться, чем, скажем, Фаворский, Кузнецов или Петров-Водкин. Целью карьеристов было как можно дольше не поднимать уровень культуры в искусстве. Они знали, что чем выше понимание, тем их больше будут разоблачать как плохих художников-натуралистов и реакционеров в искусстве. Бездарные художники торжествуют, если им удается взять за горло одаренных людей. Далеко не все мои товарищи обладали большой волей, которая иногда требует громадных жертв. Многие оставляли лазейку и шли на компромисс с собственной совестью, чего я не мог никогда, и потому мне приходилось в жизни очень трудно. Но я об этом не жалею. Я не мог иначе. Я все же каким-то чудом делал свое дело.

Все сейчас определилось. От этих бездарных господ ничего в искусстве не останется, а мое искусство вновь, как и в молодые годы, с каждым днем приобретает все большее зна-

чение и признание. Все прекрасно, я в этом никогда не сомневался, но плохо то, что мне уже за 80 лет, а условия моей жизни и работы остаются трудными даже для молодого начинающего художника. Мастерская маленькая, негде даже диван поставить, чтобы иногда прилечь отдохнуть.

Какая сложная обстановка, как одиноко работать, сколько нужно иметь душевных сил, чтобы сохранить спокойствие, волю к творческой работе! Как это трудно, даже при моем, меня поражающем оптимизме – всегда верить в самое лучшее. Где это у меня сидит? Конечно, это талант к искусству, он был просто неиссякаемым, он и сейчас прет и замучивает меня. Я хочу отдохнуть и никогда не могу этого сделать. Вот и в это лето работал с утра до ночи, с утра до ночи, привез горы работ. Ну зачем только?! В мастерской и так повернуться негде, все заставлено картинами, а я еще приволок... Что со всем этим будет? Конечно, есть Олечка. Из всех родных она самая близкая. Она прекрасно разбирается в моем искусстве и чувствует его, как никто другой, и мы ей во всем доверяем. Но так сложно у нас быть в искусстве... Хватит ли у нее сил?

Как трудно быть художником, даже когда много счастья дает ему его искусство... Вероятно, даже еще трудней...

Сезанн умер с кистью в руках. Я часто думаю, какая счастливая смерть для художника...

Август 1983 года, Москва

Лето закончилось. В этот раз я сделал даже больше, чем раньше. Но так много в голове, что нужно бог знает сколько времени. А где его взять в моем возрасте, о котором я знаю, но не совсем еще чувствую... У меня очень большая программа, и, как видно, я поторапливаюсь ее выполнить. Но, конечно, меня может устроить только самый высокий уровень исполнения. Самые ценные и новые замыслы, идеи лишь тогда действенны, когда они в самом артистическом исполнении. Это нужно знать художнику. Ведь он все должен сам, у него нет исполнителя, такого, например, как Святослав Рихтер у композитора. Все, что изобретал Леонардо да Винчи в технике, все было бы открыто, пусть позже, но было бы, а вот Джоконду или другие его картины никогда никто бы уже создать не мог. Такова особенность искусства.

Август 1983 года, Москва. Последняя запись

[1] Художественно-кустарная выставка СССР (выставка-базар) была открыта 1 февраля 1929 года в Нью-Йорке, в Большом Центральном дворце, затем она была показана в Филадельфии, Бостоне и Детройте.

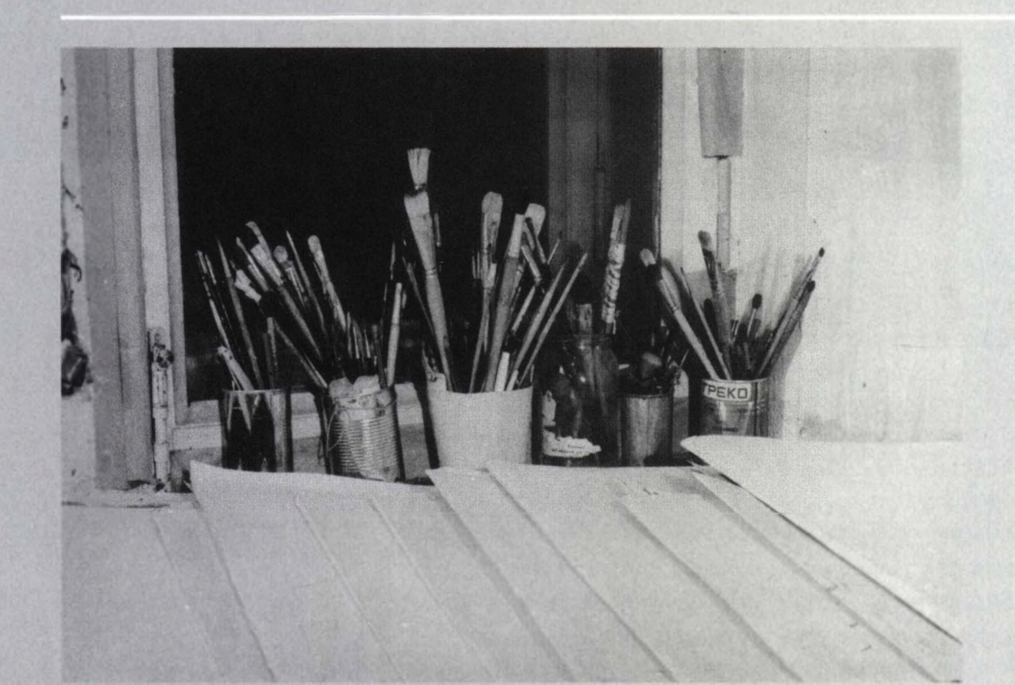


Весной в дачном поселке*
Из серии „Подмосковье летом 1983 года"
Бумага, акварель. 33 х 24

*Одна из последних работ художника, сделанная за несколько дней до смерти

Живопись. Графика

1920–1980-е





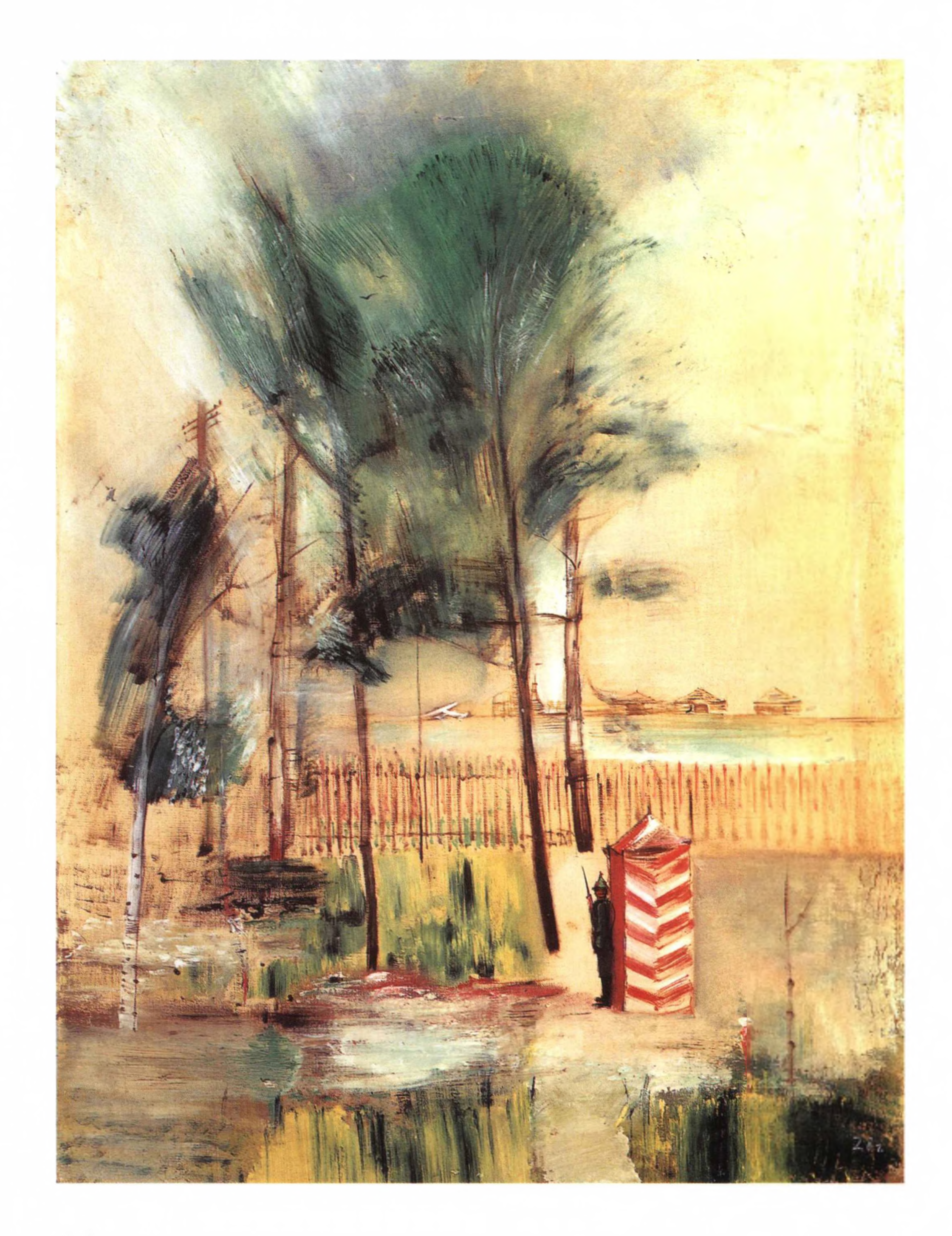
Цветовая композиция (Овал)
1920–1921
Холст, масло. 79 x 71
Частное собрание



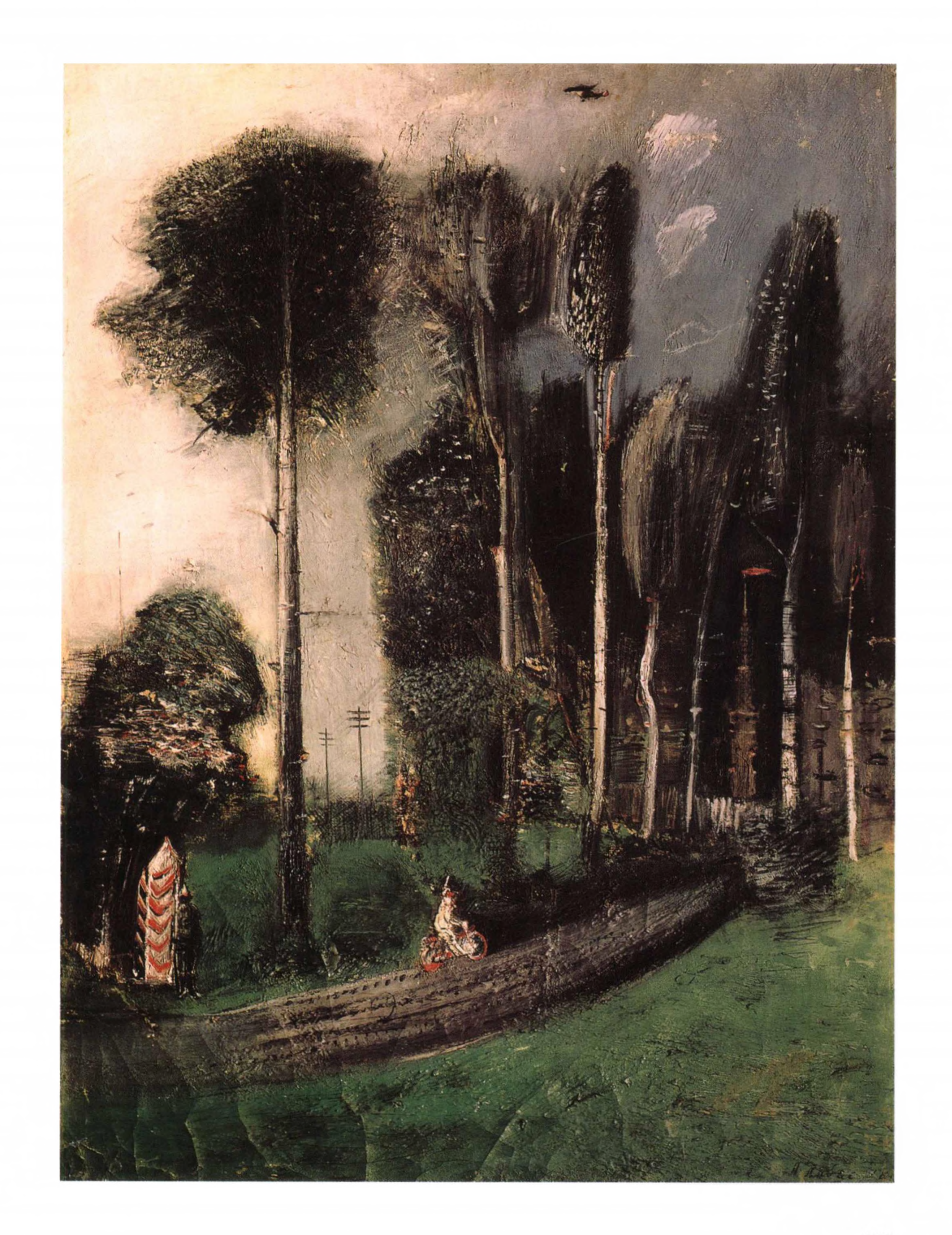
Городская площадь. 1926
Холст, масло. 88 x 71
Пермская государственная
картинная галерея



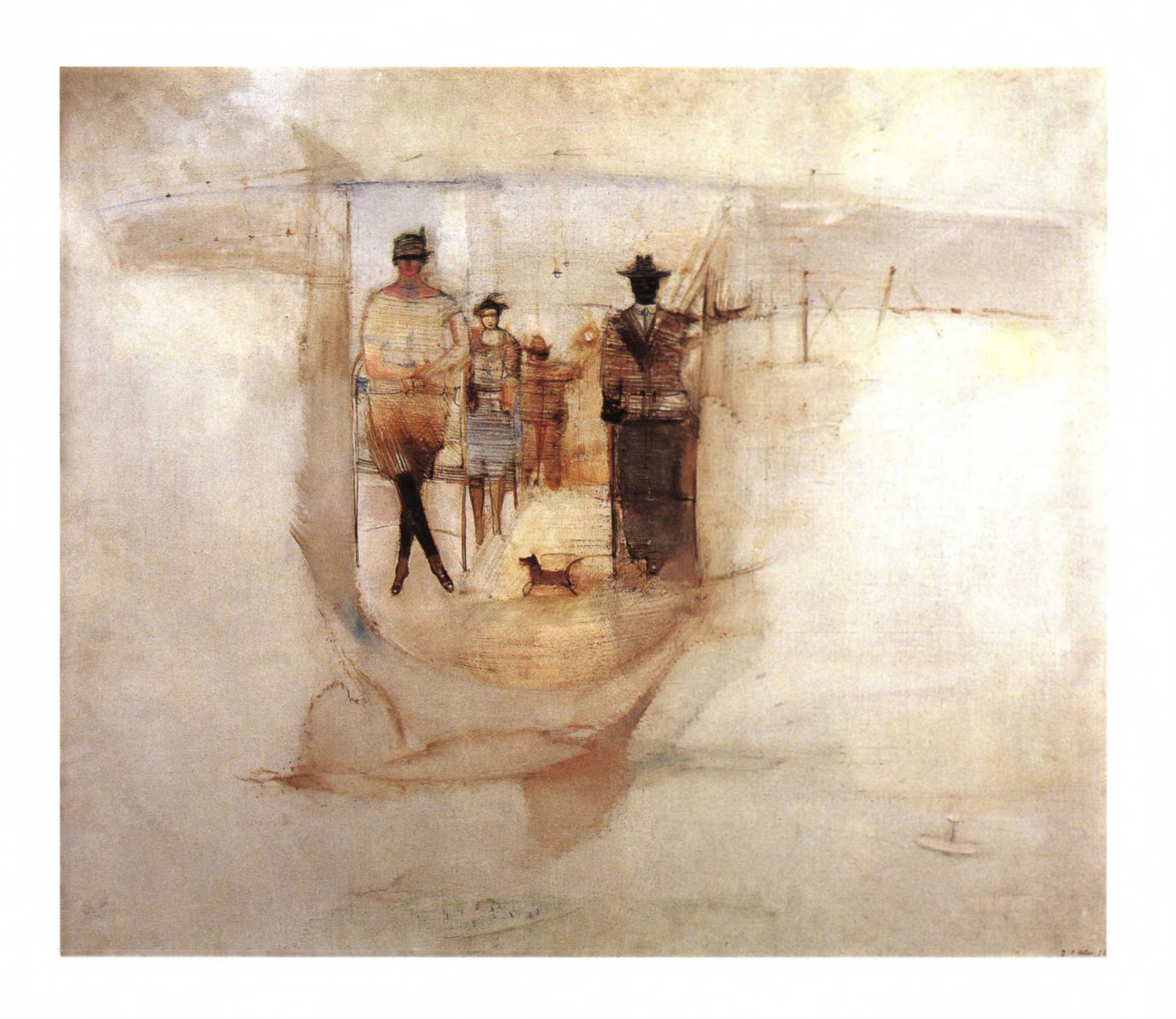
Дирижабль. 1931
Холст, масло. 153 x 205
Государственный Русский музей



Утро у аэродрома. 1928
Холст, масло. 70,5 x 53,5
Государственная Третьяковская галерея



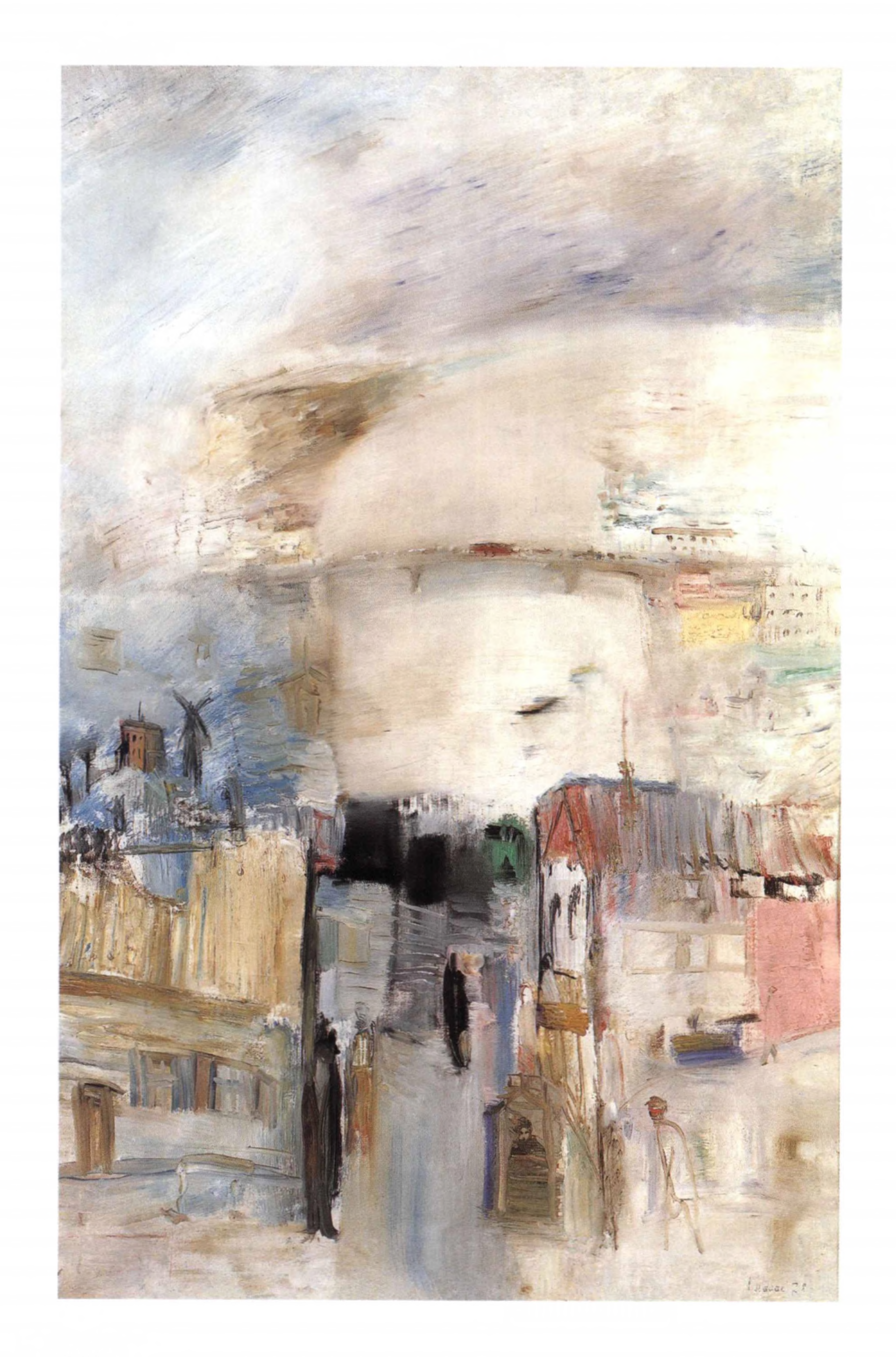
Вечером на пути к аэродрому. 1928
Холст, масло. 70 x 53
Государственная Третьяковская галерея



В кабине аэроплана. 1928
Холст, масло. 77,4 x 91,6
Государственная Третьяковская галерея



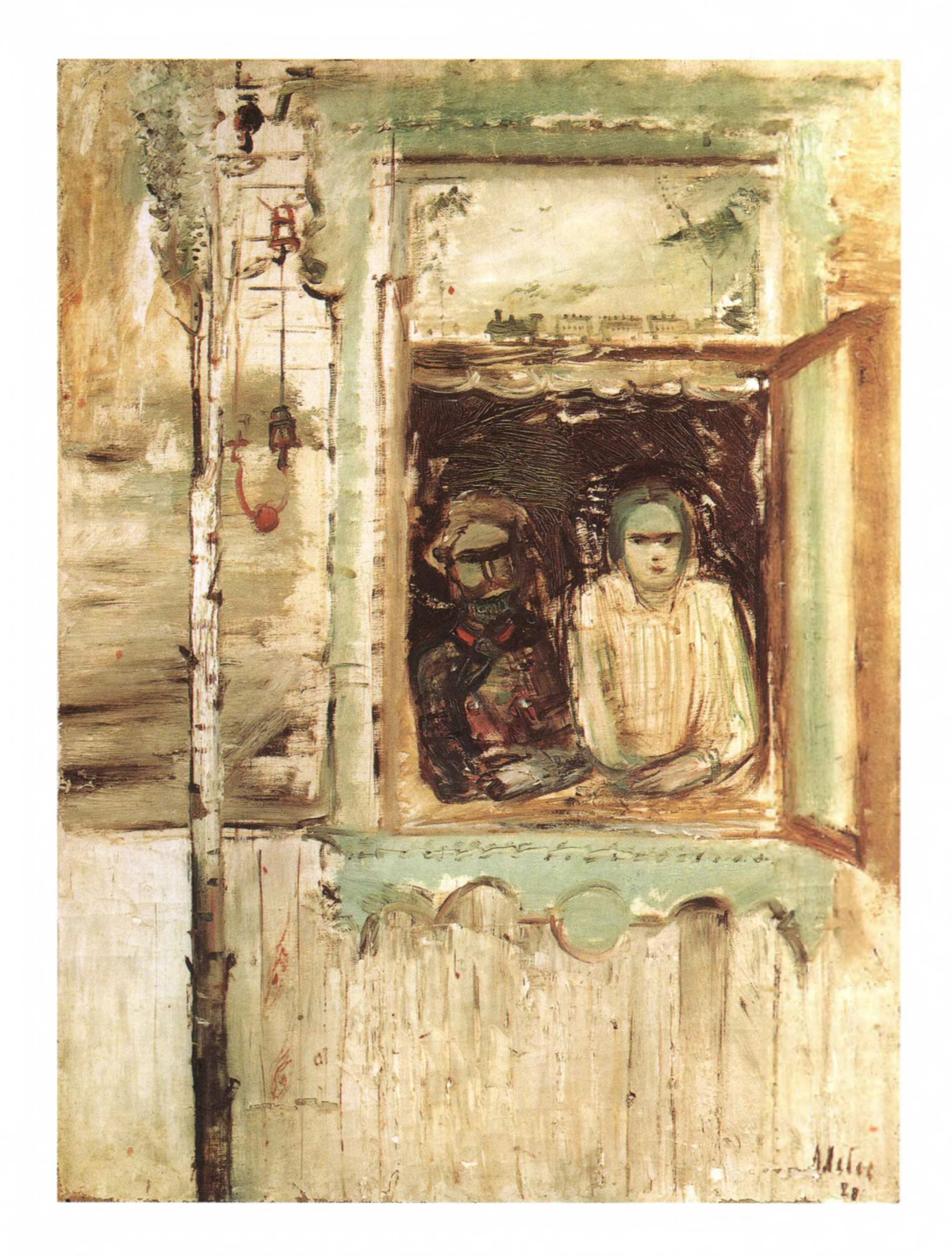
Поезд идет. 1929
Холст, масло. 97 х 74,5
Государственный Русский музей



Город на Западной Двине. 1928
Холст, масло. 100 x 60
Государственный Русский музей



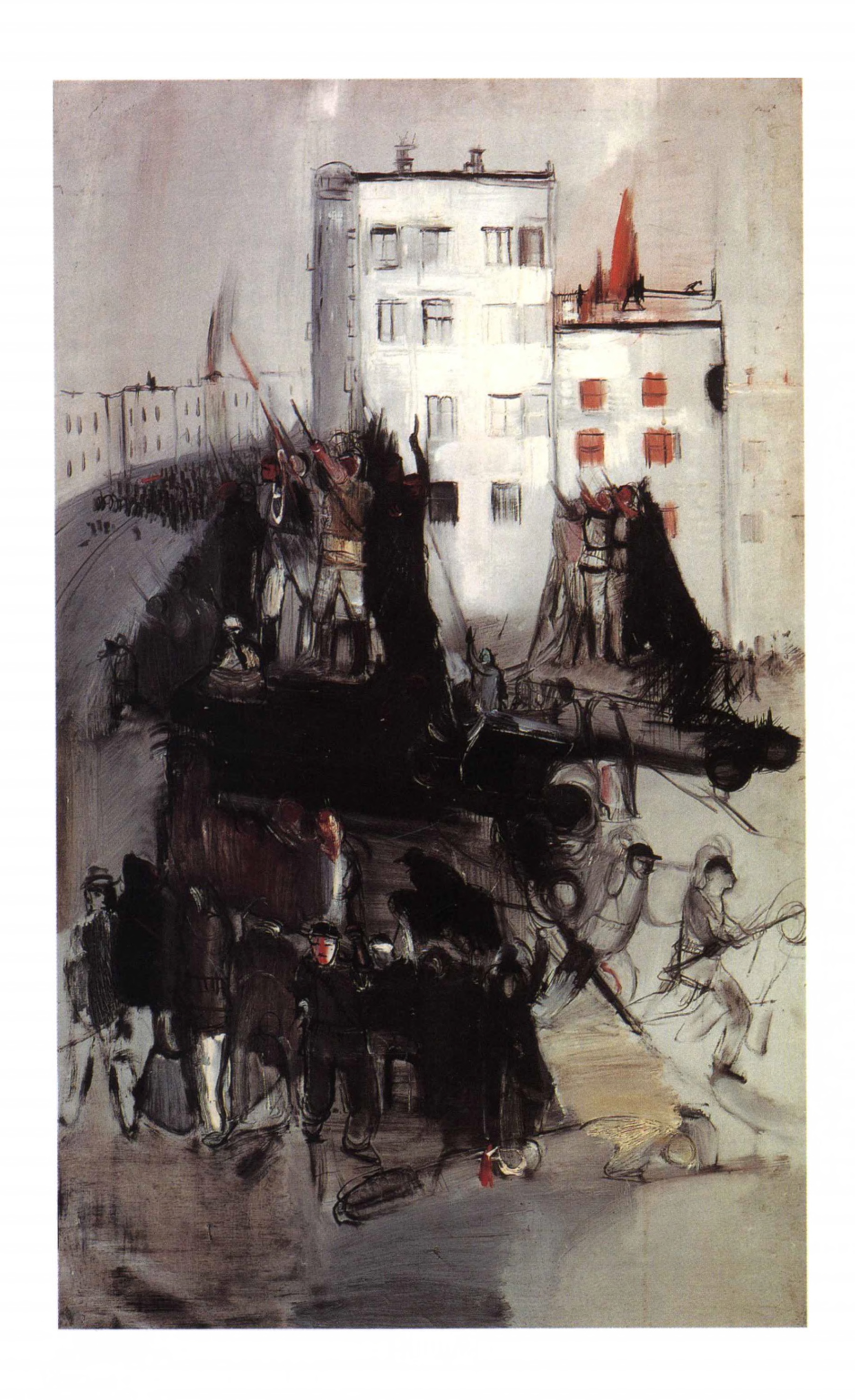
Едут. 1928
Холст, масло. 98 x 78



Стрелочник с женой. 1928
Холст, масло. 70 x 53
Музей русского искусства, Ереван



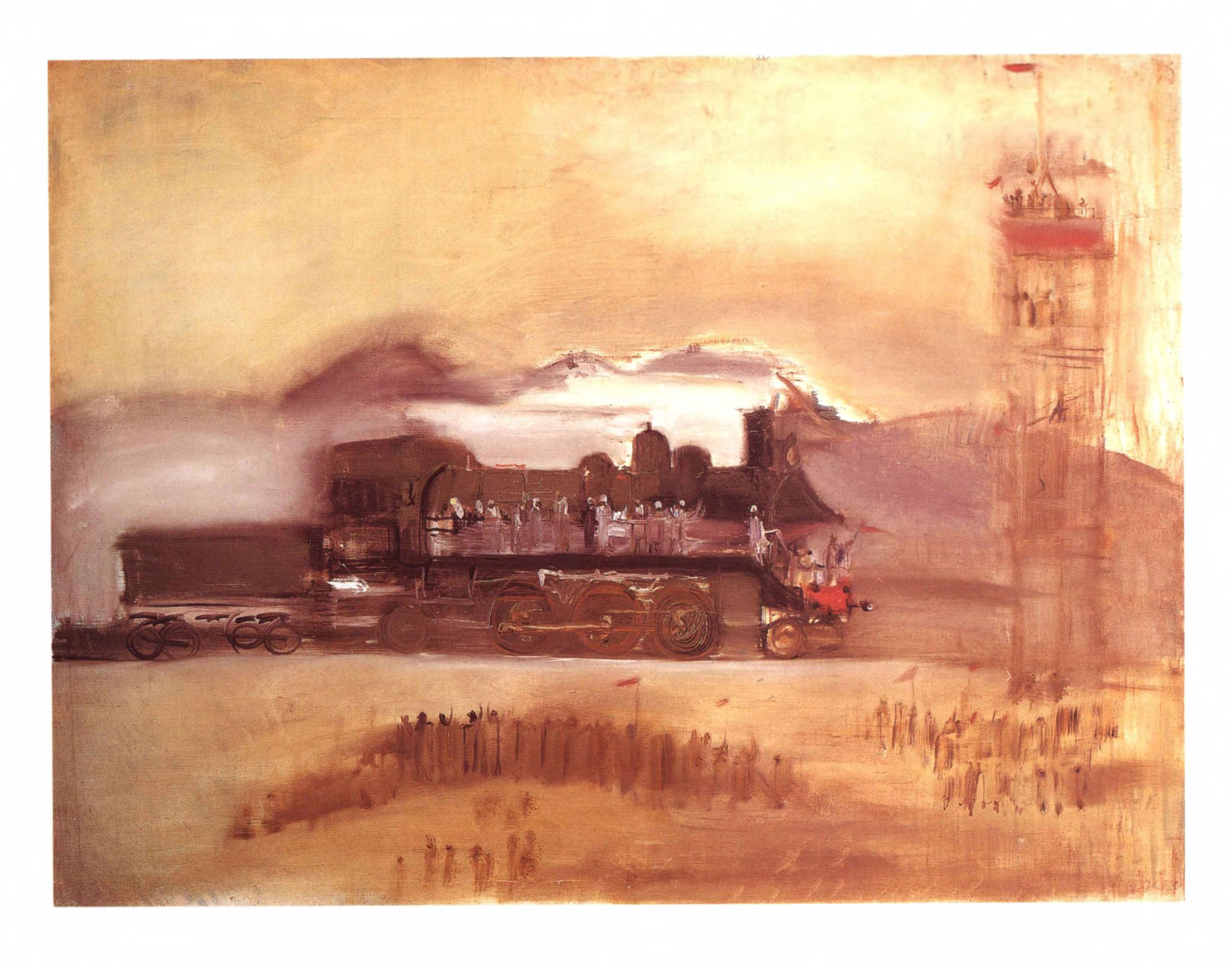
На дальнем Востоке
Красноармеец. 1928
Холст, масло. 98 x 78
Государственный Русский музей



Ночью в Октябре. 1929
Из серии „Октябрь"
Холст, масло. 102 x 71
Государственный Русский музей



Октябрь. 1928
Из серии „Октябрь"
Холст, масло. 178,2 x 139,1
Государственная
Третьяковская галерея



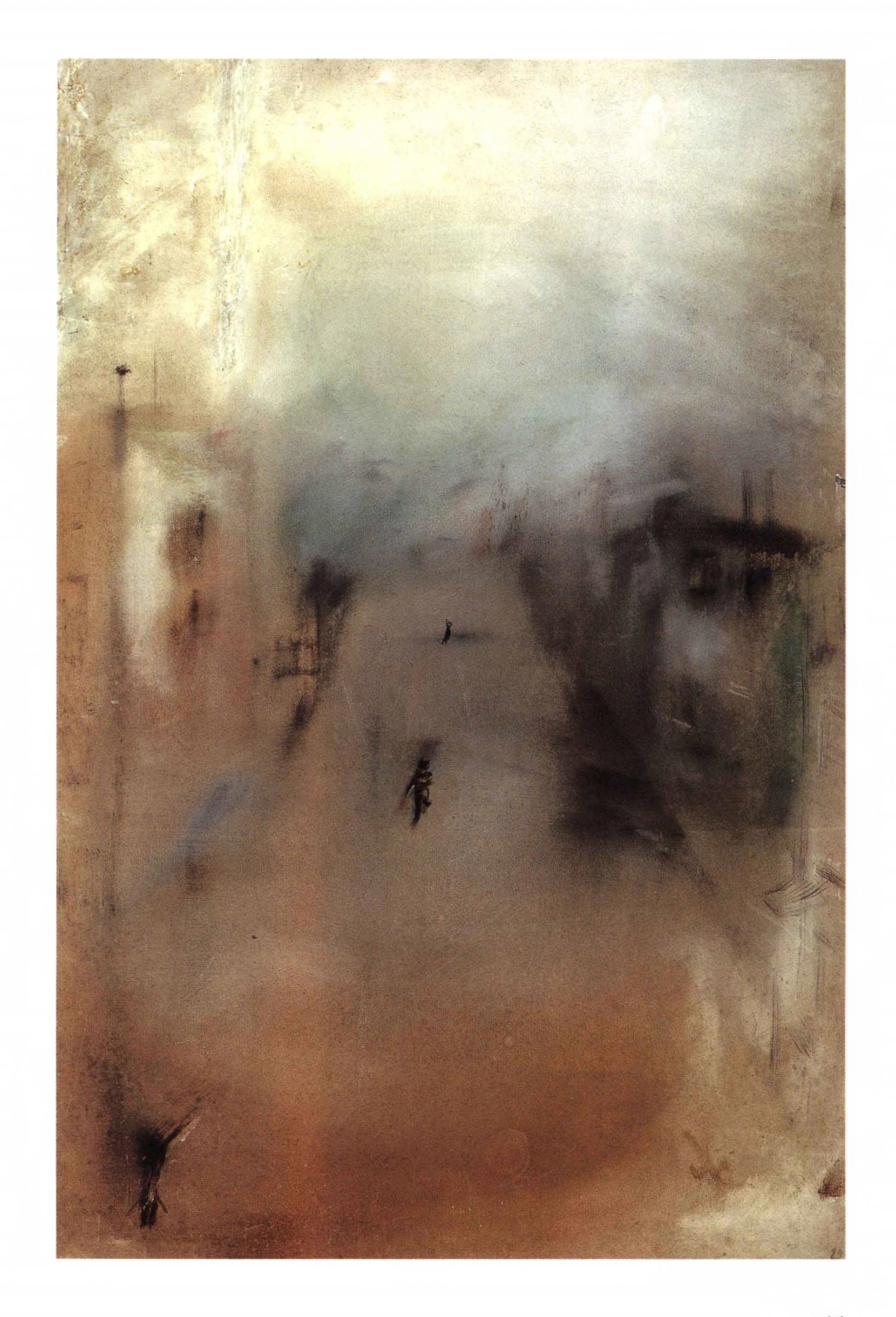
Первый паровоз на Турксибе. 1931
Холст, масло. 89,5 x 120
Государственная
Третьяковская галерея



Противовоздушная оборона
Эскиз. 1932
Холст, масло. 89 x 102
Ивановский областной
художественный музей



Портрет поэта Переца Маркиша. 1937
Холст, масло. 78 x 100
Музей изобразительных искусств Киргизии



Наш переулок утром. 1929
Холст, масло. 68 х 45
Государственная
Третьяковская галерея



На Дальнем Востоке
Собирает урожай. 1937
Холст, масло. 64 x 59



Портрет жены в самолете. 1938
Холст, масло. 53 x 64



Город будущего. Эскиз панно для московского Дома пионеров
Вариант. 1935
Холст, масло. 62 x 54,5
Псковский областной музей-заповедник



Дирижабль и детдом. 1930
Холст, масло. 160 x 80
Государственный Русский музей



Дирижабль над городом. 1932
Бумага, акварель. 44 х 30,5
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



В авиационной катастрофе. 1928
Бумага, гуашь. 37 x 31
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



Телеграф у моря. 1924
Из серии „Сочи"
Бумага, акварель. 21,2 x 15,2
Государственный музей
изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



Лаборатория. 1928
Бумага, акварель, клеевые
краски, тушь, перо. 37,2 x 31,1
Государственный Русский музей



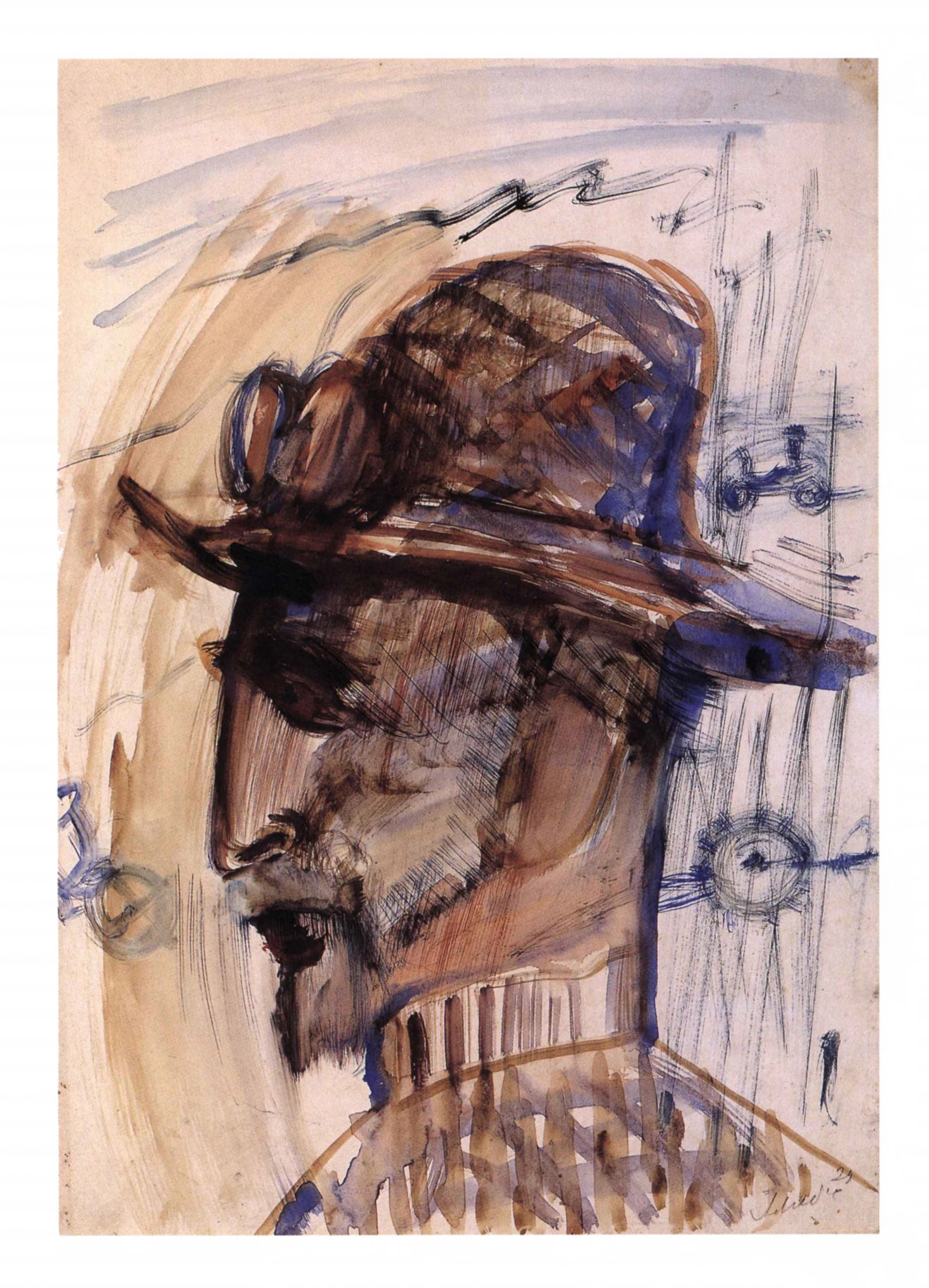
В кабине дирижабля. 1932
Бумага, темпера. 47,6 х 32
Государственный Русский музей



Маляры на стройке. 1929
Бумага, акварель. 48 x 31,5
Государственный музей
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина



На Кавказе. Первые тракторы. 1929
Бумага, акварель. 31,7 x 45,5
Государственный Русский музей



Мужской портрет. 1929
Из серии „Северный Кавказ"
Бумага, акварель, карандаш
44, 5 x 31



В поселке. 1929
Из серии „Северный Кавказ"
Бумага, акварель. 34 х 27



На работу. 1929
Из серии „Северный Кавказ"
Бумага, акварель. 34 х 27



Дирижабль над морем. 1929
Из серии „Крым"
Бумага, акварель. 31 x 44



Город. 1928
Бумага, акварель. 34 x 49



Затмение луны. Набросок. 1932
Из серии „Хотьково-Абрамцево"
Бумага, акварель, белила. 32 x 43



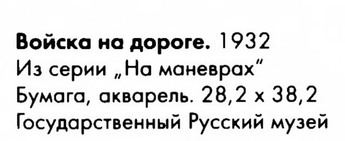
Пассажиры. Набросок. 1933
Бумага, акварель. 29 x 38



Утром на маневрах. 1931
Из серии „На маневрах"
Бумага, акварель, белила,
темпера. 35,8 x 52,7
Государственный Русский музей





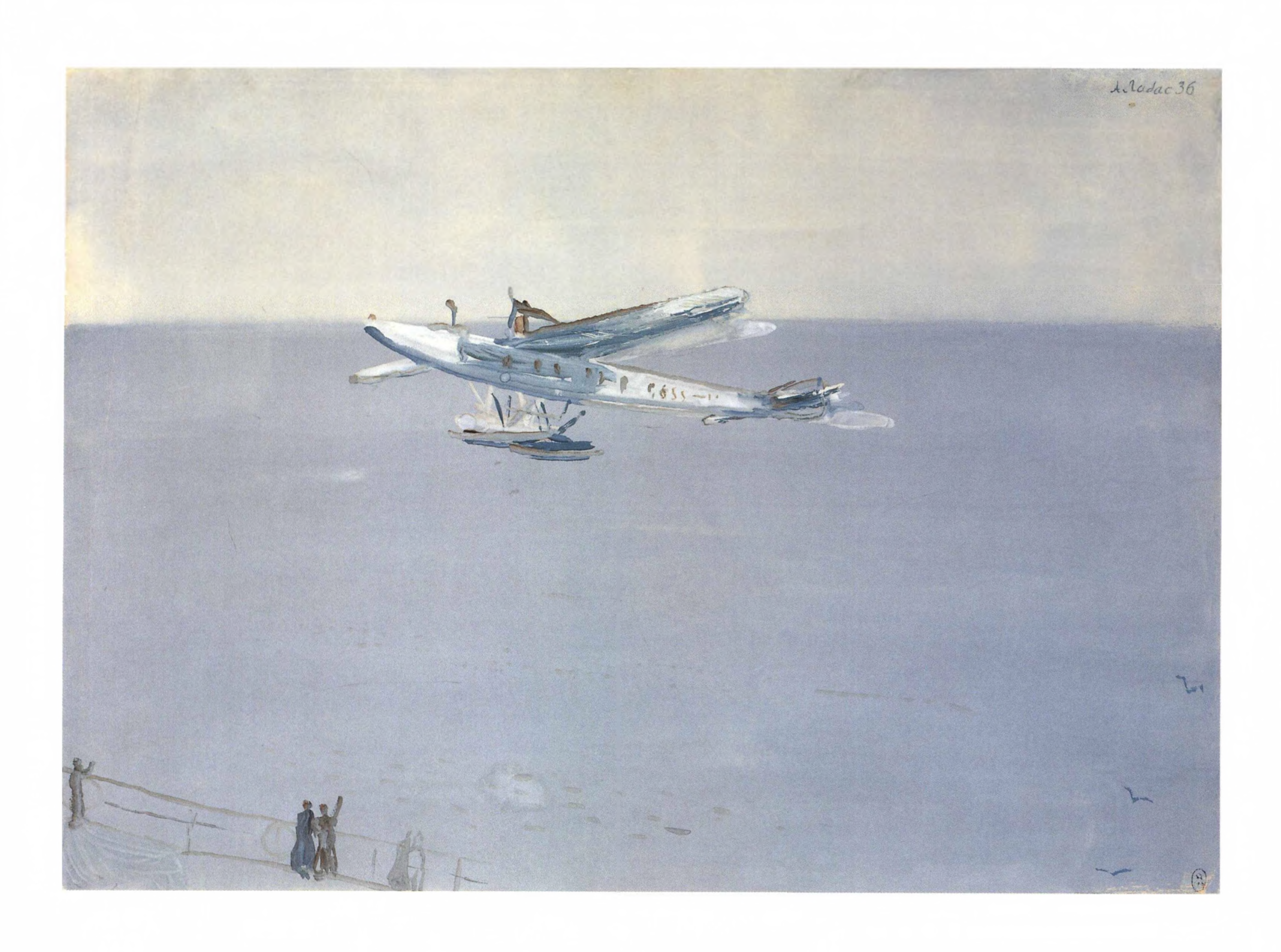


Войска на дороге. 1932
Из серии „На маневрах"
Бумага, акварель. 28,2 x 38,2
Государственный Русский музей

Переправа. 1931
Из серии „На маневрах"
Бумага, акварель. 33 x 43,3
Государственный Русский музей



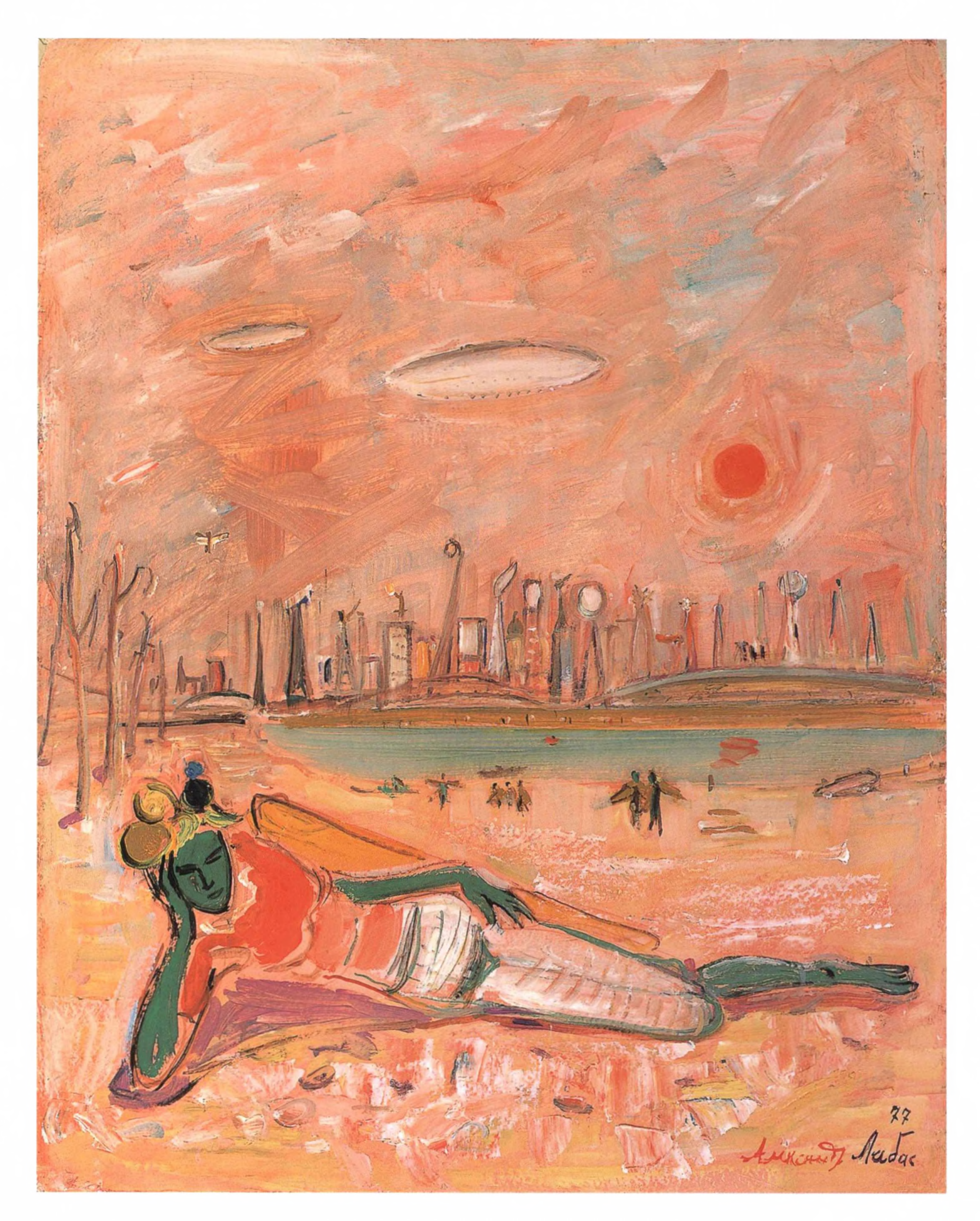
На пристани. Вариант. 1935
Из серии „Крым"
Бумага, акварель, темпера,
белила. 31 x 43



Гидросамолет. 1936
Бумага, гуашь. 29,8 x 42,2
Государственный Русский музей



В другой галактике. 1977
Из серии „Жители отдаленных планет"
Картон, масло. 50 х 80
Частное собрание



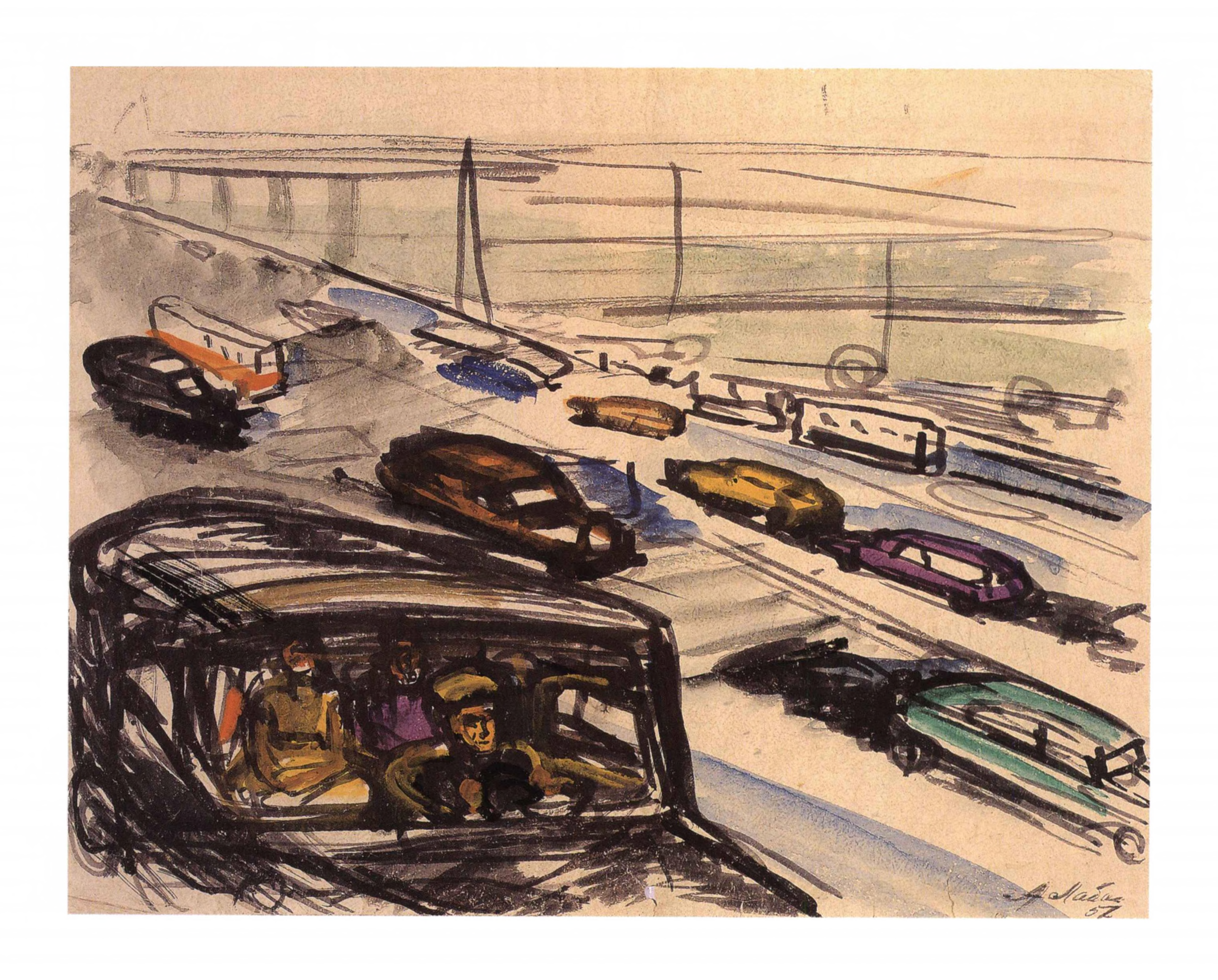
Отдыхает. 1977
Из серии „Жители отдаленных планет"
Картон, масло. 63 x 50
Частное собрание



Портрет жены. 1967
Холст, масло. 80 x 55



Ольга Лабас. 1975
Холст на картоне, масло. 70 x 50
Государственный музей им. А. Н. Радищева,
Саратов



Оживленная улица. 1957
Бумага, акварель, темпера. 38 x 47,8



Стремительная езда. 1957
Бумага, акварель, белила,
карандаш. 44 x 65



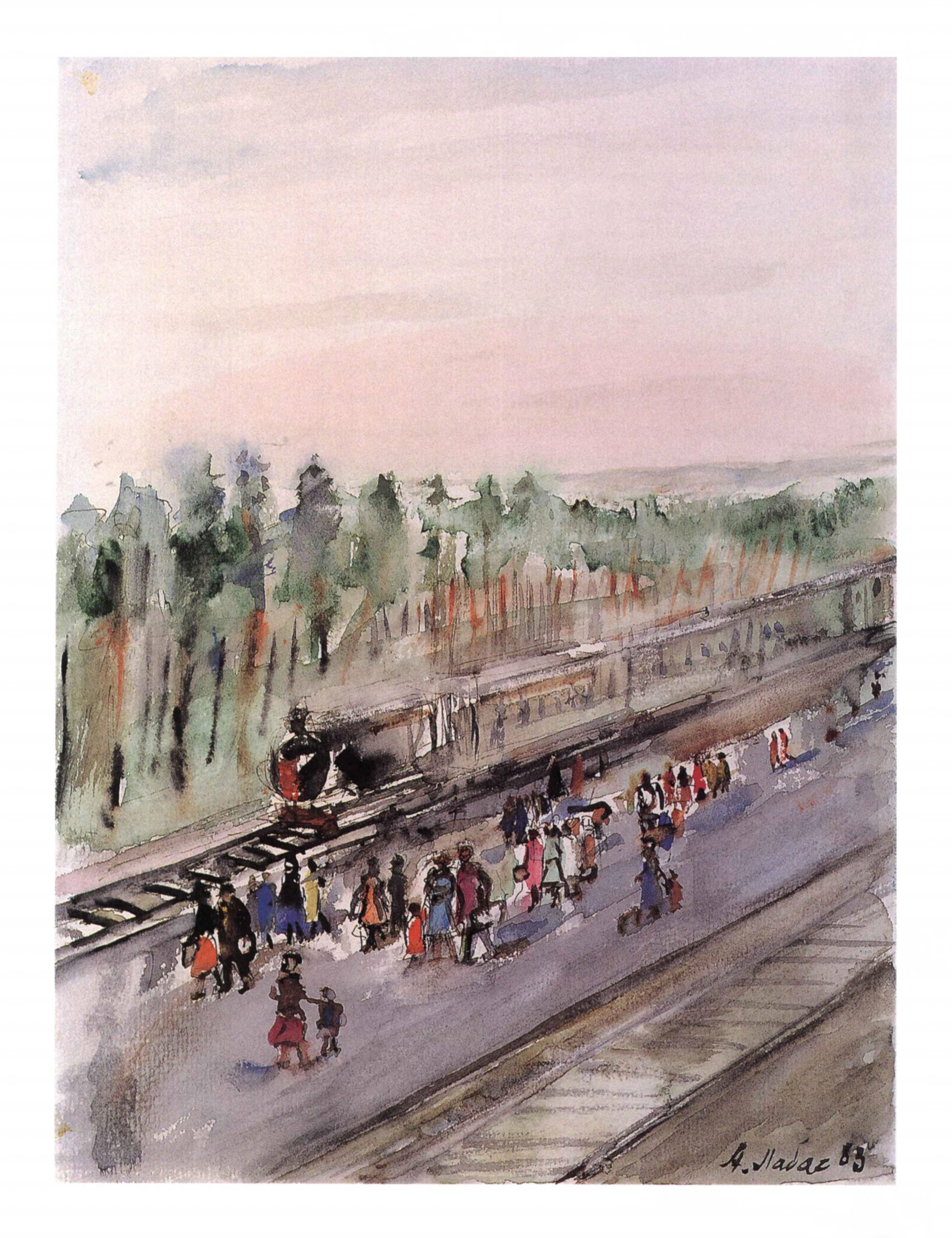
Знойный день. 1977
Из серии „Дзинтари"
Бумага, акварель. 45 x 67



Заход солнца. 1977
Из серии „Дзинтари"
Бумага, акварель. 45 x 67,5



Проект ступенчатой башни. 1981
Из серии „Архитектурные фантазии"
Бумага, акварель, перо. 32 х 24



Платформа „42 км“. 1983
Из серии „Подмосковье
летом 1983 года“
Бумага, акварель. 32,2 х 23,2

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

19 февраля	
1900	родился в Смоленске
1907	начал заниматься живописью в частной студии В. Мушкетова
1910	семья переехала в Ригу
1912	семья переехала в Москву поступил в Строгановское художественно-промышленное училище учился у Д. Щербиновского, Ф. Федоровского, С. Ноаковского
1915	занимался в студии Ф. Рерберга
1916	занимался в студии И. Машкова
1917	занимался в Государственных художественных мастерских в мастерской П. Кончаловского
1919	ушел добровольцем на фронт художник 3-й армии Восточного фронта
1921	преподавал в Государственных художественных мастерских в Екатеринбурге
1922	продолжил образование в ВХУТЕМАС
1924	отдыхал в Сочи создал серию „Сочи" по приглашению В. Фаворского преподавал живопись и цветоведение в ВХУТЕМАС участвовал в организации Общества станковистов оформлял спектакли „Дело" и „Свадьба Кречинского" в театре им. В. Комиссаржевской
1920–1930-е	активно участвовал в художественных выставках в России и за рубежом
1932	начало борьбы с „формализмом"
1935	встреча в Крыму с немецкой художницей, выпускницей БАУХАУЗ Леони Нойман, впоследствии ставшей женой Лабаса
1930-е	работал над панорамами и диорамами выполнял панорамы и диорамы для советских павильонов на Всемирной выставке в Париже (1937), Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939)
1931	работал над серией „На маневрах"
1932	работал над серией „Абрамцево" работал над серией „Метрострой"
1932–1933	оформлял спектакль „Армия мира" в театре им. М. Ермоловой
1934–1935	оформлял спектакль „Миллионер, дантист и бедняк" в ГОСЕТ
1935	создал для московского Дома пионеров панно „Город будущего" и „Полет на луну"
1935–1936	работал над серией акварелей „Крым. Одесса – Батуми"
1937	расстрелян брат художника А. А. Лабас
1938–1939	выполнял диорамы советских республик для зала Конституции Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, Москва
1941	выполнял панораму для выставки к 100-летию со дня смерти М. Лермонтова в Тарханах во время налета немецких самолетов на Москву дежурил на крыше дома (Мясницкая, 21) начал серию акварелей „Москва и Подмосковье в дни войны"
1941–1942	эвакуация в Ташкент создал серию „Ташкент"
1944–1945	выполнял панораму „Возрождающийся Сталинград" для Всесоюзной строительной выставки, Москва
1954–1958	отдыхал в Коктебеле работал над серией „Коктебель"
1960-е	работал над сериями „Таллин", „Ялта", „Хотьково-Абрамцево"
1966	участвовал в выставке смоленских художников, начал серии „Смоленск", „Воспоминания о Смоленске" участвовал в групповой выставке: М. Аксельрод, М. Горшман, А. Лабас, А. Тенета, Г. Шульц
1973–1977	работал над сериями „Рига", „Дзинтари"
1968–1976	работал над серией „Жители отдаленных планет"
1976	персональная выставка в Москве
1977	активное участие в выставках в Советском Союзе и за рубежом
1983	умер в Москве

ОСНОВНЫЕ СЕРИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. ЛАБАСА

„Сочи" – 1924

„На Кавказе" – 1924–1929

„Октябрь" – 1920–1980-е

„Авиация" – 1920–1980-е

„Движение" – 1920–1980-е

„На Дальнем Востоке" – 1928

„На маневрах" – 1931–1932

„Абрамцево" – 1932

„Метрострой" – 1932–1933

„Луганск" – 1935

„Крым", „Одесса–Батуми" – 1929, 1935–1939

„Байкал – Амур" – 1937–1938

„Лермонтово. Тарханы" – 1941

„Москва и Подмосковье в дни войны" – 1941–1945

„По дорогам войны" – 1945–1947

„Ташкент" – 1942–1943

„Коктебель" – 1954–1958

„Завод" – 1958

„Хотьково – Абрамцево" – 1950-е

„Москва" – 1920–1980-е

„Подмосковье" – 1920–1980-е

„Портреты современников" – 1920–1980-е

„Ялта" – 1961

„Весна в Ялте" – 1970

„Ленинград" – 1963

„Таллин" – 1963

„Натурщицы" – 1940–1970-е

„Фестиваль" – 1957–1958

„Смоленск", „Воспоминания о Смоленске" – 1966–1968

„Рига" – 1973–1977

„Дзинтари" – 1973–1977

„В глубине океана" – 1976

„Жители отдаленных планет" – 1968–1976

„Цветовые композиции" (беспредметное искусство) – 1920–1980-е

„Ученые" – 1950–1980-е

„Художники" – 1940–1980-е

„Шаржи" – 1940–1960-е

„Фантазии" – 1940–1980-е

Повторение ранних работ – 1970–1980-е

„За мир" – 1950–1980-е

«По мотивам „Двенадцати" Блока» – 1970–1980-е

«По мотивам „Иосифа и его братьев" Т. Манна» – 1970–1980-е

«По мотивам серии „Октябрь"» – 1970–1980-е

Театральные эскизы – 1920–1940-е

Эскизы, панорамы, диорамы – 1920–1950-е

„Подмосковье летом 1983 года" (последние работы) – июль–август 1983

Содержание

От составителя 3

Вступление Е. Петровой 4

Вступление А. Морозова 5

Воспоминания 6
Детство. Смоленск. Рига. Москва. Начало века; Революция. ВХУТЕМАС.
Гражданская война. Екатеринбург; Вновь ВХУТЕМАС. 1920–1930-е годы;
Выставка к 15-летию Советской власти; Борьба с „формализмом“;
Война 1941 года. Москва; Международный молодежный фестиваль. Москва;
Панорамы. Диорамы. Синтез искусств

Современники 62
Петр Вильямс; Игорь Грабарь; Ефрем Давидович; Александр Дейнека; Григорий Зозуля;
Константин Истомин; Александр Козлов; Петр и Михаил Кончаловские; Павел Кузнецов;
Николай Купреянов; Аристарх Лентулов; Казимир Малевич; Илья Машков; Всеволод Мейерхольд;
Петр Митурич; Соломон Михоэлс; Александр Морозов; Александр Осмеркин; Юрий Пименов;
Аркадий Пластов; Климент Редько и Соломон Никритин; Константин Рождественский;
Мартирос Сарьян; Владимир Татлин; Александр Тышлер; Надежда Удальцова;
Генрих Фогелер; Артур Фонвизин; Исидор Фрих-Хар; Велимир Хлебников;
Николай Чернышев; Ниссон Шифрин; Дмитрий Шостакович; Давид Штеренберг;
Илья Эренбург; Георгий Якулов; Владимир Яхонтов

Размышления. Страницы из дневника 122

Иллюстрации 138

Основные даты жизни и творчества 188

Основные серии в творческом наследии А. Лабаса 189

Директор Государственного Русского музея В. А. ГУСЕВ

Директор Государственной Третьяковской галереи В. А. РОДИОНОВ

Научные руководители
Государственный Русский музей Е. Н. ПЕТРОВА
Государственная Третьяковская галерея А. И. МОРОЗОВ

Составление, подготовка текста, подбор иллюстраций О. М. БЕСКИНА-ЛАБАС

Общая подготовка издания А. В. ЛАКС
Т. И. МЕЛЬНИК

Редактор Е. М. АЛЛЕНОВА

Корректор И. В. АФАНАСЬЕВА

Компьютерная подготовка издания Ю. Б. ХАРЧЕНКО

Фотограф Б. В. АНТОНОВ

Издатель Й. КИБЛИЦКИЙ

Составитель выражает благодарность Е. И. Буториной
за консультации в подготовке издания

Работы, принадлежность которых не указана, находятся
в собрании наследницы художника

ПИ № 2-4957
ISBN 5-93332-140-0 (Россия)

Государственный Русский музей представляет: Александр Лабас. Воспоминания/
Альманах. Вып. 86. СПб: Palace Editions, 2004

Internet: www.rusmuseum.ru
E-mail: info@rusmuseum.ru

Printed in Italy

... с. ~~вес~~ ~~?~~ тогда бы я прожил-бы
весь XX век целиком ведь я родился
в 1900 году, ~~[illegible]~~ ск в 1980 году
в 19 февраля мне исполнилось 80
не так долго осталось до 100 лет
всего-то [illegible] 20 лет но как трудно
[illegible] именно это последнее расстояние
пройти и как мало кому удается
[illegible] подняться на эту вершину
за перевал можно сказать
и бы хотелось хотя-бы немного
видеть пускай даже несколь-
ких дней будущего ве~~к~~ XXI века
~~[illegible]~~ ~~почувствовать~~ чтобы почувствовать
[illegible] он дышит уже в самом начале

... феврала мне исполнится 80 л...
... так долго осталось до 100 лет
... 20 лет но как трудн...
... именно это последние расстояни...
... и как мало кому удастся
... подняться на эту вершину
... перевал можно сказать
... бы хотелось хотя бы немного
видеть пусковой дальше исколь-
... будущего века 2000 века
~~...~~ почувствовать глоток почувство...
... он дышится утром в самом начале ...
... ли будет воздух будет ли
... свежесть раннего утра
... когда уже чувствуешь хоро...

